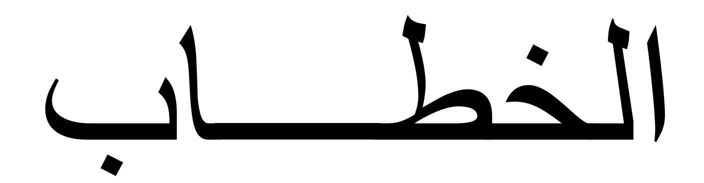


دورية أكاديمية محكمة تعنى بالدراسات والبحوث العلمية في اللغة والأدب

منشورات مخبر تحليل الخطاب

جامعة مولود معمري - تيزي وزو-



جامعة مولود معمري - تيزي وزو -

Tél fax: 026 21 32 91

Email: elxitaab.lad@gmail.com

العدد السادس جانفي 2010

الإيداع القانوني: 1664- 2006
ISSN : 11-12 7082

لوحتا الغلاف للفنان: **عبد الله نجاتي**

قواعد النشر

1- تنشر المجلة الدراسات الجادة التي لم يتم نشرها من قبل في مجال تحليل الخطاب
2- ينبغي مراعاة المعايير العلمية في التوثيق والتهميش في آخر لبحث.
3- لا يتجاوز البحث عشرين صفحة بما في ذلك الإحالات.
4- تخضع البحوث إلى الخبرة العلمية.
5- تستقبل المجلة البحوث بالعربية والانجليزية والفرنسية.
6- يخضع ترتيب البحوث لاعتبارات منهجية.

كلمة المخبر

يصدر هذا العدد من مجلة "الخطاب" لسان حال مخبر تحليل الخطاب بجامعة تيزي وزو، وهي تسعى لكي تجدّد نفسها في كل مرة بما يرد إليها من موضوعات، وسيلاحظ القارئ أن إسهام هذا العدد مختلف ومتعدّد، سواء من حيث الموضوعات أو من حيث زاوية الرؤية التي يتبنّاها الباحثون الذين يتزايد التفافهم حول المجلة يوما بعد يوم. هؤلاء الباحثون الذين يعدّون جزءا فاعلا من المشروع العلمي الذي يسعى مخبر تحليل الخطاب إلى إرسائه ومراجعته باستمرار عبر الأسئلة التي تثار، ولكن يبقى السؤال الجوهري هو مدى قدرة المجلة على تجسيد فضاء التحاور والاختلاف العلمي، والإضافة الفاعلة التي نبتغيها.

ستحتضن المجلة ملفا خاصا بالشعر بعد الاكتساح الكبير الذي تشهده الساحة الثقافية والبحث العلمي للدراسات الخاصة بالرواية، ويتقاطع في هذا الملف نقد الشعر ونقد النقد الخاص بالشعر ليتحقق فيه الحوار الذي يحاول أن يستجلي الرؤية التراثية في نقد الشعر مع آليات تحليل الخطاب الشعري المعاصرة.

إن هذه القراءات تحاول أن تجسد هاجس العلاقة بين المنهج والنص الشعري وهموم تلقي هذا الخطاب الإشكالي في التراث وفي الوقت الراهن على السواء، مما يعطي لهذا الملف أهمية تتمحور حول الأسئلة التي طرحت ومازالت تطرح في معاينة النص الشعري.فيما تعلق بتلقي الشعر وتأويله وانزياحه وإشكالية المنى المتعدّد فيه، وإلى أي مدى تسهم المناهج النقدية المعاصرة والنظريات المعاصرة كالتداولية ونظرية التلقي والتأويلية في الإجابة عن هذه الأسئلة.

أما الدراسات الأخرى، فقد أردناها فضاء بلا حدود، حيث فرضت المقالات التي وردت على المجلة موضوعات مختلفة، منها ما له علاقة بالفلسفة ومنه ما يرتهن إلى اللغة وتحليل الخطاب والتداولية ونظرية التلقي وعلم السرد والبلاغة، ومنه ما يعاين المقروئية في الواقع التعليمي في الجزائر.

كما تفرد المجلة دراسات باللغة الفرنسية هي في صميم تحليل الخطاب عالج أصحابها مدونات جزائرية بآليات معاصرة سيميائية وتداولية جادة.

فعسى أن يجيب كل هذا التنوع عن أسئلة مختلفة يطرحها الباحثون في الجامعة الجزائرية. ونشكر جميع من أسهم في تحقيق هذا الحوار.

والله ولي التوفيق.

مديرة المخبر د. آمنة بلعلى

كلمة العدد

تتوزع هذا العدد دراسات عديدة تهيمن عليها الانشغالات المعاصرة المتصلة بتحليل الخطاب السردي، وبعض الاجتهادات المتعددة والمتراكمة التي واكبت ما تتحقق في مضمار النص واللغة. وقد ساعد تنوع طرق إنتاج المعرفة الأدبية واللغوية داخل هذه الدراسات وسبل تطوير معرفة أصحابها بالسرد العربي القديم والحديث في اشتغال مناهج مقارباتها وفق مسار المشروع العام الذي نشتغل به منذ العدد الأول من مجلة تحليل الخطاب.

وتتمثل الأطروحة الكامنة وراء مسار هذا المشروع العام في افتراض أنه لا يمكن تفسير مستويات التجلي وطرائق التحليل، إلا إذا أخذنا في اعتبارنا، فضلا، عن مركزية التوقف الآن لقراءة ما تراكم ومناقشة ما أنجز من دراسات وترجمات عربية في نطاق السرد والعلوم المعرفية بصفة عامة، الدور الذي يلعبه القارئ من زاوية فهم هذا التراكم وتأويله، علاوة على الكيفية التي انفتح بوساطتها على اختصاصات أخرى تظل مؤطرة في نطاق الاختصاص الذي تشتغل به المجلة.

ويمكن لقارئ دراسات هذا العدد أن يستجلي مساهمة متواضعة، من خلال التوقف على بعض القضايا والمفاهيم التي تثيرها نظريات الخطاب وعلومه الحالية، يتعلق الأمر هنا بطرح عدد معين من القضايا وطريقة قراءتها وتحليلها، وهي قضايا تتوخى إبراز إسهام مختلف الاختصاصات والتصورات السيميائية والتداولية والمعرفية في ترتيب أسس الوعي بالإشكالات وما صاحبها من تراكمات وكيفية معاينتها وتقديرها.

يتعلق الأمر خصوصا بتأمل في نتائج مجموعة من القضايا، مثل تلك المتعلقة بالحيوية الداخلية الكامنة وراء تَبنيُن الخطاب الأدبي، وكيفية البحث عن قدرة الخطاب على أن يقذف نفسه خارج ذاته ويولد عالما يكون فيه فعلا هو شيء الخطاب اللامحدود. وتلك التي تبحث في سبب تفرد الروايات النسائية بـ(الغرفة) وتفاصيلها المكانية؛ فالمرأة تسكن غرفتها مثلما تسكن جسدها، وستغدو حجرتها السريّة، مخبأ أشيائها. ومن هنا، جاء (سرد المغلق)، بفعل العلاقة الجدلية القائمة بين المرأة وحجرتها. وتلك التي جعلت الحضور من المفاهيم الّتي استحدثتها سيميائيات الأهواء لإدماج العالم المحسوس في منظومتها التحليلية، باعتباره جانبا مؤثرا في الجانب الشعوري للذات، فالحواس الخمسة هي المستقبل الأوّل لمختلف التأثيرات الخارجية

الّتي تستهدف الذّات، وتؤثر من ثمة بالإيجاب أو السّلب على جانبها العاطفي وعلى الفعل. ويمكن لقارئ مقالات هذا العدد أن يستجلي فكرة تكريس مبادئ انصهار الآفاق وتداخل العوالم وتشابك المفاهيم الخاصة بالسياق في تشكيل دلالة الخطاب، وأنها حقائق متجذّرة في الأسئلة الخاصة بطبيعة المعنى، وبناء التصورات، والمنطق، واللغة، وفي القضايا التي تتعلق بالتجريب والمعرفة والتواصل.

رئيس التحرير
د. بوجمعة شتوان

I – دراسات

الشعرية وانفتاح النصوص
تعددية الدلالة ولا نهائية التأويل

د. خيرة حمر العين

جامعة وهران

1 ــ **النزعة العالمية للتأويل:** ارتبط مفهوم التأويل في بداية التأسيس بالتأويل الرمزي أو الباطني، الذي كان يهتم بتفسير الكتب المقدسة. تطور هذا المفهوم ليشمل الثورة المنهجية التي رافقت تحول الوعي النقدي، وتصبح بذلك الهرمينيوطيقا أساسا منهجيا ونظريا لكثير من القضايا الفكرية والأدبية وقد شكل تحليل النصوص الأدبية، وتفسيرها محورا جوهريا لامتحان خصوصية التأويل، من حيث كونه إعادة بناء وتصور للمعنى وليس بوصفه بحثا عن معنى. ومن ثم فإن دور المؤول لا ينحصر في مطابقة مقاصد المؤلف وإنما يكمن في البحث عما يجعل من نص ما أدبيا، أي في الخصوصية الأسلوبية والفنية التي تمنح عملا أدبيا صفة الأدبية. ولأن مثل هذه الخصوصية لا تتحقق إلا بالقراءة والتأمل والظن والمكاشفة، نظرا للحقل الذي تنتمي إليه حيث لا مجال للدقة العلمية بقدر ما هو مجال للدقة المنهجية. وقد تتحقق النظرية التأويلية في تحليل النصوص الأدبية وفقا لاتجاهات نقدية مختلفة منها ما يتصل بجمالية تلقي النصوص، ومنها ما يتعلق بتعددية الدلالة، انفتاح النصوص، ولا نهائية التأويل.

وفي هذا الشأن يرى غادامير أن إعادة بناء الشروط الأصلية ومحاولة استعادة المعنى الأصلي محاولة فاشلة. فما نعيد بناءه ليس الحياة الأصلية، والتأويل بمعنى استعادة المعنى الأصل هو مجرد نقل لمعنى ميت. وبذلك نجد أن النزعة العالمية للتأويل تجنح إلى أن تجعل من النقد علاقة توسط بين العلم وفعل القراءة وهي التجربة التي بادر بها فلاسفة النقد الألمان حين فصلوا بين الذاتي والموضوعي واعتبروا المنهج معيقا للحقيقة محاولين تمثل الرؤية الفلسفية اليونانية التي لا تروم حصول الحقيقة وإنما تقوم على التحاور الذي يؤدي إلى حقائق على اعتبار أن الفكر عند

اليونان كان " ذا طابع ديالكتيكي، طابع الحوار وفي الحوار يهتدي المشاركون بطبيعة الشيء الذي يفهمونه، المعرفة إذن ليست قبضا وامتلاكا وحيازة، المعرفة شيء يشارك في صنعه المتحاورون، اليونان إذن لا يؤكدون ذواتهم، اليونان يسلمون عقولهم لما يريدون معرفته. هدا تقرب من الحقيقة لا تقرب من الذات"[i]. وبفضل هذه الاستجابة للفكر الفلسفي اليوناني "يرى جادامر أن المنهج لا يظهرنا على حقيقة جديدة، إنما يوضح فحسب ــ الحقيقة السابقة المقررة، كما يؤكد أن الحقيقة لا تنال بفضل منهج صارم متسلط إنما تنال من خلال الحوار "[ii].

إن هذه الميكانيزمات الجديدة هي التي طورت النزعة العالمية للتأويل وجعلت النقاد والفلاسفة يهتمون بتأويل الظواهر، لا وفق مناهج مستقرة ومعدة سلفا، وإنما عن طريق فتح أفق التساؤل والتحاور على اعتبار "أن الحوار هو أن نسمح للأشياء أن تظهر نفسها"[iii]. لكن كيف تتمظهر الأشياء ؟ وبأي منطق، إذا اعتبرنا المناهج المقررة فاشلة؟" فحسب غادامير لا يمكن استنطاق الأشياء وإدراكها بأنماط المعقولية ومشاريع الفهم، وانتظار المعنى التي نشكلها حول جوهر هذه الأشياء. لا إقصاء الذات والتصورات المسبقة، ولا إعطاؤها الهيمنة المطلقة في تقويم الأشياء"[iv]. هذه الوسطية هي وحدها القادرة كما يعتقد غادامير على "جعل الحل للمسألة النقدية للهرمينيوطيقا أمرا ممكنا. بمعنى التمييز الذي ينبغي إقامته بين التصورات المسبقة غير الصحيحة التي توجه الفهم، والتصورات المسبقة غير الصحيحة التي تكون سببا في عدم الفهم"[v]

إن مبدأ الحوار الذي انطلق منه جادامير، يبرر النتيجة التي تحققت وفقا لهذا المبدأ، ذلك أن جادامير استطاع تكريس مبدأ المشاركة في تشكيل معنى مشترك [انصهار الآفاق، وتداخل العوالم، وتشابك التصورات]. وقد تحول هاجس الحوار إلى حركية فاعلة في تنمية الوعي وتحديد نمطه، وتوسيع هذا النشاط ليصبح بذلك التـــأويل نزعة عالمية على اعتبار أن "عالمية التجربة التأويلية تعني في الأساس مجاوزة "الأرغانون[الآلة] "المنهجي الصارم والذي لا يؤسس، بأي شكل مـــن الأشكال، حقيقة العلوم الإنسانية والتاريخية بإقرار حقيقة متجذرة في التصور والممارسة والتواصل"[vi]

وبالقدر الذي يصر فيه غادامير على الحوار إلا أن الدياليكتيك الذي يرمـــي إليه" ليس جدل الأضداد، إنه جدل بين أفق المفسر وأفق الثقافة المتحدرة التي تواجهنا وتخلق لحظة من السلب والتساؤل"[vii]. وبعبارة أخرى، فقد عثر جادامير على مستوى للتأويل تصبح فيه اللغة أبعد من مجرد عبارات وقوالب لفظية وعدّها محركا جوهريا لما يمكن أن نعتبره عالمية التأويل من منطلق أن "علاقة الإنسان بالعالم هي أساسا عبارة عن لغة، أي فهم، بهذا المعنى يصبح التأويل عبارة عن البعد العالمي للفلسفة وليس فقط القاعدة المنهجية لما يمكن أن نسميه بالعلوم الإنسانية "[viii] .

ولعل ارتباط حركة الفهم بإنتاج المعنى وتعدد الدلالات، زود النقـــد المعاصر ــ الذي بدأ يخطو باتجاهات فلسفية متعددة ــ بآليات تأملية ليست خالصة ولا منزهة عن الذاتي، ولكنها تتمتع بطابع حواري تساؤلي يعيد بناء التصورات بمستوى قوة وصرامة التجربة الإنسانية في حساسيتها. وبذلك نستطيع القول أن الاستقصاء التأويلي الجديد الذي تؤسسه افتراضاتنا لما نعتقد أنه الحقيقة لا يجرد الفهم من أدواته الكلاسيكية لكنه يضيف إليها أبعادا جديدة لا تتفق مع مبدأ المعيار الثابت.

إن الأشياء متغيرة على الدوام وهي ليست دائما كما نراها، ذلك أن اعتقاداتنا وأفكارنا ليست متطابقة، ومن ثم، فإن الجنوح إلى عالمية التأويل يقتضي إعادة ابتناء الرؤية النقدية على أساس "أن عالمية التأويل هي في الواقع، عالمية البعد الفلسفي وليس مجرد القاعدة أو الدعامة النظرية لعلوم الإنسان، يتعلق الأمر بتمديد آفاق التأويل كمنعطف حاسم في التراث الإنساني. عالمية التجربة التأويلية تعني أيضا تشكل التجربة الإنسانية في عالم أو فضاء التأويل، أي التأويل بوصفه الحقل أو الفضاء أو البعد الفني والتاريخي واللغوي"[ix]

إن اتساع ميدان الهرمينيوطيقا ليتخذ مستوى النزعة العالمية، كان نتيجة البحث عن أسس المشكلة الأنطلوجية في مجال العلاقة مع العالم وليس في مجال العلاقة مع الآخر، كما أن من أسباب ذلك أيضا، هو تجاوز الهرمينيوطيقا الإقليمية المقتصرة على اللغة إلى الهرمينيوطيقا العامة والتي تشمل مختلف مجالات الوجود الإنساني.

لقد أصبح التأويل، بفضل النزعة العالمية، صفة ملازمة لكل نشاط نقدي خلاق متجاوزا بذلك كل العقبات والحدود، وتفرد بالقوة والجاذبية، "وعلى الرغم من كل عيوبه، يفتح النقد المعاصر آفاقا غير محدودة في حين أن النقد القديم، برغم كل مميزاته لا يقوم بأكثر من الالتفات إلى الوراء"[x].

2 ــ **دلالات التأويل:** تعد كلمة هرمينيوطيقا، والتي تعني فن التأويل محور جدل بدأ لاهوتيا مع تفسير النصوص المقدسة، واستمر ابستيمولوجيا مع تعدد القراءات النقدية للظاهرة الإبداعية، وفلسفيا لارتباطه الانطلوجي برؤيا الوجود وتفسير الكون من منطلقات جدلية، وبرهانية، ومعرفية، والتأويل في لسان العرب: " المرجع والمصير، مأخوذ من آل يؤول إلى كذا أي صار إليه"[xi] ويتعلق التأويل بشكل عام بمشكلات الفهم والتفسير، وارتباط كل ذلك بالفلولوجيا، وإشكالية القراءة ونقد النصوص، أما بول ريكور فيتبنى "التعريف العلمي الآتي للهرمينيوطيقا، فهي نظرية عمليات الفهم under_standing في علاقتها بتأويل interpretation النصوص. ولهذا فإن الفكرة الأساسية في الهرمينيوطيقا ستكون إدراك الخطاب discours بوصفه نصا، وهنا ستكون الطريقة سالكة أمام محاولة حل المشكلة الهرمينيوطيقية المركزية وهي التعارض الذي أراه يصل حد الكارثة بين التفسير والفهم. وعليه فإن أي بحث متكامل بين هذين المفهومين اللذين تميل الهرمينيوطيقا الرومانسية إلى تفكيكهما، سوف يقود ابستيمولوجيا إلى إعادة توجيه الهرمينيوطيقا، بما يتطلبه مفهوم النص نفسه "[xii]. ولعل ما يهمنا من تعريف بول ريكور هو إشارته إلى عمليات الفهم، واستقلاليتها، كونها لا ترتكز إلى إرادة المؤول، فحسب، وإنما يدخل في صميم ذلك الكثير من العوامل والمحفزات والقدرات والكفاءات، خاصة وأن التأويل لم يعد ذلك المفهوم الساذج المتعلق بالمعنى الحرفي والمعنى الرمزي. لقد جرف المفهوم الجديد للهرمينيوطيقا الكثير من التصورات الراسخة بعيدا ليؤسس استنباطات مغايرة ناتجة عن نقد المعايير السابقة، وقد كان شليرماخر من المبادرين إلى توسيع دائرة الهرمينيوطيقا" ولهذا حمل برنامج شليرماخر الهرمينيوطيقي علامة مزدوجة : علامة رومانسية من خلال سعيه إلى العلاقة الحسية مع عملية الإبداع، وعلامة نقدية من خلال رغبته بتوسيع قواعد

الفهم الصالحة شموليا"[xiii] وهو ما يترجم عن وعي، التحول من سطحية التفسير وحرفيته، إلى شمولية التأويل ولا يقينيته، كون التفسير مسألة يقينية، والتأويل مسألة ظنية، وعليه يميز شليرماخر بين منهجين في الممارسة التأويلية.

1 ـ منهج قواعد اللغة، ويعالج النص أو أي تعبير كان انطلاقا من لغته الخاصة [لغة إقليمية، تركيب نحوي، شكل أدبي]، وتحديد دلالة الكلمات انطلاقا من الجمل التي تركبها ودلالة هذه الجمل، على ضوء الأثر في كليته : التأويل اللغوي إذن إيجاد المعنى الدقيق لخطاب معين انطلاقا وبمساعدة اللغة.

2 ـ منهج التأويل النفسي، ويعتمد على بيوغرافيا المؤلف، حياته الفكرية والعامة والدوافع، والحوافز التي دفعته للتعبير والكتابة، فهو يموقع الأثر أي النص في سياق حياة المؤلف، وفي السياق التاريخي الذي ينتمي إليه"[xiv].

وإذا كان نشاط شليرماخر قد اعتبر مبادرة مبكرة في تأسيس نظرية للفهم، فإن المشكلة التي صارعها حسب بول ريكور "هي العلاقة بين شكلين من التأويل : التأويل [النحوي] والتأويل [التقني]. يعتمد التأويل النحوي على سمات الخطاب التي تشع في ثقافة ما، أما التأويل التقني فيهتم بفردانية رسالة الكاتب بل عبقريته"[xv] وسواء استعملنا مصطلح منهجين أو شكلين من التأويل، فإن الأمر يتعلق بانقسام الرؤية التأويلية لدى شليرماخر باتجاهين ينتمي أحدهما للبنية الدلالية والنحوية، ويتعلق الآخر بالبنية النفسية للكاتب ومحيطه الاجتماعي. وأن حل هذه المسألة المستعصية في نظر بول ريكور مردّها التصور التالي: "إن الطريقة الوحيدة التي يمكن بها أن نتخطى هذه العقبة هي توضيح علاقة العمل بذاتية المؤلف وتغيير التركيز التأويلي على البحث المكثف على الذوات الخفية إلى التركيز على مغزى sense العمل نفسه ومرجعه reference [xvi].

ومن بين دلالات التأويل أن اللفظ " مأخوذ من "أول"، وهو الرجوع ويقال آل إليه أولا، أي رجع ويقال أول الكلام تأويلا، إذ تدبره وقدره برده إلى أصله أي دلالته الحقيقية، كما أن التأويل هو تعبير الرؤيا. لذلك أخذ التأويل في اصطلاح المفسرين معنى التفسير تارة وهو بيان المعنى في اللفظ، وهو المعنى الذي استعمله الطبري. كما أخذ معنى صرف اللفظ عن معناه الظاهري إلى معناه الباطن، لأن المعنى الأخير هو

المقصود منه. أما عند الفقهاء الأصوليين، فالتأويل يرادف "التفسير" لأن للفظ المجمل إذا لحقه البيان بدليل ظني سمي مؤولا، وإذا لحقه البيان بدليل قطعي سمي مفسرا"[xvii]. والمتأمل في قضايا الدراسات الفقهية، يجد أن التأويل إنما ظهر في مواجهة التفسير اللفظي، غير أن معظم المفسرين نظروا إلى التفسير بوصفه معادلا إجرائيا للتأويل، ومن ثم "اجتمعت مباحث تفسر القرآن، على أن التفسير والتأويل واحد بحسب عرف الاستعمال من منظور أن التأويل كلمة ظهرت إلى جانب التفسير في بحوث القرآن عند جمع المفسرين واعتبروها متفقة بصورة جوهرية مع كلمة التفسير فـــي المعنى، وكأن الكلمتين معا تدلان على بيان معنى اللفظ والكشف عنه. قال صاحب القاموس: أول الكلام تأويلا، دبره وقدره وفسره، على الرغم من اختلاف العلماء في تحديد مدى التطابق الكلي بين الكلمتين، فإنهم يكادون يجمعون على أنهما يردان من قبيل إظهار المعنى الخفي الوارد في ظاهر الكلام"[xviii]. وعلى ما يبدو فإن آراء الشراح والمفسرين تتضمن الدلالة الكلاسيكية لمفهوم الهرمينيوطيقا القائم على المعنى الحرفي.

أما تجليات التأويل ومقاصده عند الفلاسفة وعلماء البلاغة والمتصوفة والمعتزلة، فقد ذهبوا مذاهب شتى في تأويل القرآن لا يمكن حصرها، حتى اتسعت دلالاته وتشعبت معانيه بحسب السياقات، والقرائن، والحجج والبراهين، وغيرها من الأدوات العقلية والبرهانية والذوقية.

أما إذا أخذنا معنى التأويل لغة "فهو إظهار المقصود عن طريق الظن، والتأويل أيضا استجلاء الغموض في نص أوفي خطاب معين أو تحويل معناه من لغة لأخرى أو إضفاء معنى محدد عليه قصد إدراكه"[xix]. ويتضمن هذا التعريف تعددا في الدلالة النصية أو الخطابية، يضفيها المؤول على النص مما يفسح المجال للتعدد والظن. أما "التفسير لغة هو جملة الأساليب الرامية إلى جعل ظاهرة ما أو مجموعة من الظواهر أو نص ما مفهوما، اعتمادا على التصورات والمعارف المتوافرة. والتفسير في البحث العلمي هو الكشف عن القانون المفسر لظاهرة ما، أو المفسر للعلاقة التي تربط بين الظواهر، والتفسير، بمعنى الفهم، هو إبراز الظاهرة بأنها نتاج لمبادئ معلومة لإحكام ضرورية، وهي الأسباب والعلل المحددة لها. ومن ثم فإن الظاهرة المراد تفسيرها

ليست ميتافيزيقية وترتيبا على ذلك، فإن التفسير فهم يقيني وموضوعي وتعليلي فهو خطاب إشكالي[xx].

وإذا كان التحليل العلمي يفصل بين دلالتي التفسير والتأويل على أساس أن الكشف عن الحقائق ظني، في التأويل بينما يعد قطعيا في التفسير، فإن الأمر خلاف ذلك في مباحث القرآن لتطابق الدلالتين بحسب ما ورد لدى بعضهم في قوله "وفي هذا نجد كلمة التفسير ــ في موارد استعمالاتها ــ تؤدي الغرض نفسه، الذي تؤديه كلمة التأويل، وذلك لاشتراكهما في تبيان حـــــال ما خفي من باطن النص، وبوصفهـــــما ــ أيضاــ يتضمنان مقولة الاستدلال والاستنباط، بغرض الوصول إلى التعيين الذي يحصل بالبراهين العقلية والقطعية، نظرا لتماثلهما في البحث، وتوحدهما في الماهية"[xxi]. بينما شاع في استعمال الفلاسفة المسلمين، وبخاصة عند ابن رشد مصطلح التأويل وصارت له قوانين وتشدد في استعمالها.

نشأ التأويل في ظل الدراسات الفقهية، والفلسفية باستراتيجيات مختلفة، ومتباعدة، غير أن القاعدة الفكرية التي ينطلق منها ترجح العقل والاستدلال بغرض توسيع مجالات التفكير.

ازداد الوعي بأفق الهرمينيوطيقا بوصفه الأكثر اتساعا ومرونة، وأصبح الحقل الذي تتقاطع فيه الفلسفة مع التاريخ والفن أو ما يسميه الفلاسفة الألمان بـــ" علوم الروح". كما تبين أن الهرمينيوطيقا بوصفها فن التأويل قد خلصت النصوص الأدبية من التراكمات السحيقة للسيكولوجيات الساذجة وحلقت بها في فضاءات من الافتراضات والتساؤلات ليتحول النص إلى ظاهرة أو علامة يحتاج إلى قراءة وتفسير وتأويل، ويشترك في هذه المسألة أو ما يسمى بـــ "عمليات الفهم" مجموعة من القواعد والاستعدادات والكفاءات التي تتجاوز الخبرات اللغوية إلى مهارات غير لغوية تتضافر معها عوامل إنسانية، وتشترك في حوار مع النص.

إذا كانت الهرمينيوطيقا بوصفها "فن القراءة" أو "فن الفهم" تسعى لمحاولة فهم روح النص وليس مجرد إسقاطات تحوم حول النص، فما إذن استراتيجياتها وما مدى تطبيقاتها في النصوص الأدبية؟

3 ـــ استرتيجيات التأويل : لعل قراءة الكون، وتفسير الوجود هما بالأساس مسألة تأويل. قال تعالى: "**قال هذا فراق بيني وبينك سأنبئك بتأويل ما لم تستطع عليه صبرا**"[xxii] فهذه المجهولية والاستسرارية ستدعي تحفيز الذات على الفضول المعرفي من حيث كون تطلع الذات إلى المعرفة والكشف هو تطلع غريزي. واستنادا إلى هذا التطلع أصبحت الهرمينيوطيقا نشاطا استقصائيا توجب النظر إلى النص الأدبي في مختلف جوانبه انطلاقا من نظرية تعددية المعنى، وجماليات التلقي، حيث شكل الانتقال من سلطة النص إلى سلطة القراءة منعرجا حاسما في تاريخ النقد الأدبي. فما استراتيجيات التأويل في ضوء هذا التحول؟ وما أهمية إجراءاتها التطبيقية في تحليل النص الأدبي؟

أ ـــ التأويل ونظرية التلقي : ألزمت شعرية الأثر المفتوح المؤول، على مقاربة النص في ضوء تفاعلية نصية بين القارئ والنص، إذ "إننا في القراءة نصب ذاتا على الأثر، وأن الأثر يصب علينا ذواتا كثيرة، فيرتد إلينا كل شيء فيما يشبه الحدس والفهم"[xxiii]. ولكن هذه التفاعلية تفترض كفاءة تقبلية، وخبرات قرائية تسمح للقارئ بأن يتجاوز تقلبات النص وانزياخاته. ويكون قادرا في الآن ذاته على احتواء اتساع إشاراته، وأبعاده الكنائية وليس من الضروري أن يكون هذا القارئ مزودا بكم من المصطلحات والإجراءات التحليلية، بقدر ما يستوجب أن يتوافر فيه من الرؤية التأويلية، والقدرة على اختراق الأثر بالحدس والتخييل "فالإدراك وليس الخلق، الاستقبال وليس الإنتاج تصبح عناصر منشئة للخطاب"[xxiv]. فتاريخ الأدب إذن هو تاريخ تلقيه، مما يستلزم تدرجا في انتقال الخبرة الجمالية عبر التاريخ "وهنا، فإن الأفق الأدبي ينشأ لأن العمل ذاته يجعله هدفا مدركا من قبل القارئ"[xxv].

إن الجدل القائم بين التفسير والفهم يمكن أن يجد لنفسه مجالا خصبا في ضوء نظرية التلقي، التي نشأت في ظل التلاحم بين التاريخ والجمالية، واستطاعت تحديد معنى الحرية المطلقة لمفهوم الكتابة.

إذا كان من الضروري أن نؤول، فمن المهم أن نواجه السؤال التالي "كيف نؤول الفعل الأدبي؟ وماذا ينتج عن تأويله؟ يعد التأويل مشكلة في حد ذاته، إنه يستدعي امتحان

إمكانيته ومدى ملاءمتها، ويتعلق الأمر بإثارة أسئلة ابستيمولوجية تقارب كل تحليل أدبي، وكل مجال معرفي، وتتخذ أحيانا شكل النقد الذي يحلل، يصف، ويحاكم النص. فما الفعل الأدبي إذن؟ إنه يحتوي الأثر وكذلك ما يدور حوله: [السياق، الجمهور]، وما يتقدم الأثر: [المؤلف]، وما يلحقه: [التلقي، التأثير، الانتشار][xxvi].

إذا كان مفهوم الأثر يتخذ كل هذه الأبعاد الماقبلية والمابعدية من حيث ولادته في أثناء الاستقبال، وكذا من حيث كونه متصورا ذهنيا غائبا ينبغي استدعاؤه بتضافر مجموعة من العوامل الخارجية [السياق، الجمهور]، وأخرى داخلية [المؤلف أو الذات المبدعة]. فلا شك أن مقاربته لا تتخذ نفس المستوى الابستيمولوجي، والقدرة الوصفية والتقييمية للأثر، لا من حيث اختلاف القدرات والكفاءات النقدية والتأويلية وحسب، ولكن أيضا من حيث اختلاف وتباين البنى النصية. وعليه فإن مفهوم المعنى والتأويل يعد مسألة في غاية التعقيد، لا يمكن حلها في إطار ما يعرف بجدل الذاتية الموضوعية من حيث كون " كل تأويل للرمز يظل بحد ذاته رمزا، ولكنه معقلن قليلا،أي مقرب من المفهوم قليلا، وتعريف المعنى بكل ما لجوهره من عمق وتعقيد إنما ينطوي على إضافة عن طريق الخلق الإبداعي"[xxvii]. وبالعودة إلى الخلق الإبداعي، نستطيع حصر التأويل في إطار الخبرة الجمالية والتاريخ، كما رسختها جمالية التلقي، وجعلت النص أو الأثر مدركا جماليا أو متصورا ذهنيا غائبا، يعمل التأويل على استدعائه وفق طاقات تخييلية، وقدرات تأملية معينة.

وفي سياق مشابه يتساءل باختين "إلى أي حد في مقدورنا أن نكشف ونعقب على معنى [الصورة أو الرمز] ؟ ليس ذلك ممكنا إلا بوساطة معنى آخر [للرمز أو للصورة]، مساو في الشكل والتبلور. إذ إن إذابته في مفاهيم أمر مستحيل. ما يمكن هو إما عقلنة المعنى نسبيا [تحليله تحليلا علميا عاديا] أو تعميقه بوساطة معان أخرى [تأويله تأويلا فلسفيا فنيا]أي تعميقه عبر توسيع سياق بعيد. إن تفسير البنى الرمزية مرغم على الخوض في لا نهائية المعاني الرمزية، ولذلك فهو لا يستطيع أن يصبح علميا بمعنى علمية العلوم الدقيقة"[xxviii].

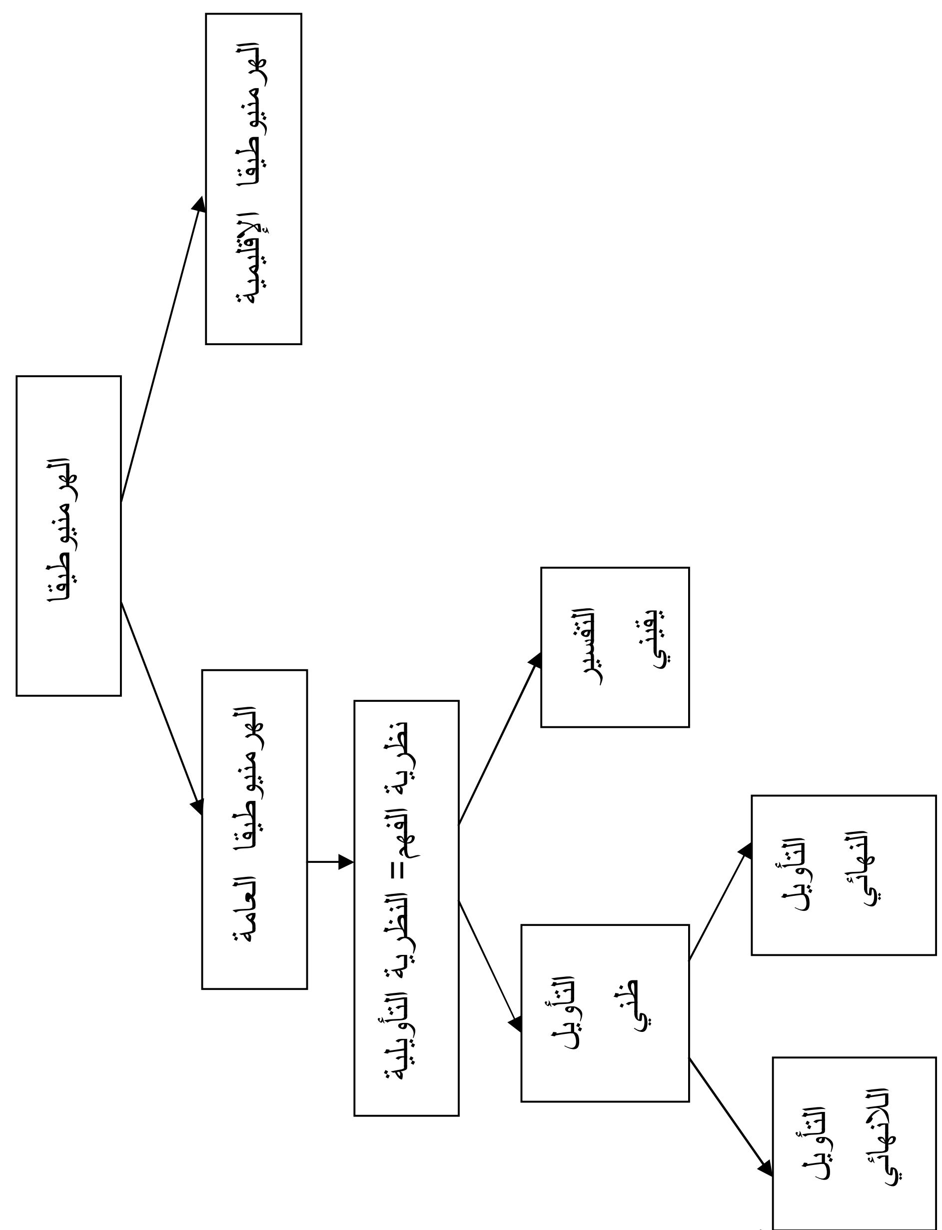
لا شك في أن قراءة الإبداع الأدبي تتطلب مهارة تخييلية تطابق أو تتجاوز مهارة المؤلف نفسه، فمواجهة البنى الرمزية في تعددها ولا نهائيتها يحتاج إلى رؤيا تأويلية تكرس جملة من العوامل والمعايير، وتتوسط القراءة والعلم والتفسير والفهم والذوقي والعقلي، وغيرها من أساليب التحليل سواء عن طريق المكاشفة والظن، أو عن طريق عقلنة المعنى نسبيا، أو سواها من أساليب المحاورة، وتشابك الفضاءات، وتداخل العوالم.وقد تحملت جمالية التلقي في علاقتها بالهرمينيوطيقا جزءا كبيرا من هذه الممارسة النظرية التي تحمل القارئ مسؤولية إعادة بناء الأثر في أثناء الاستقبال وعبر كافة مراحل التاريخ لاختبار الذوق ونقد الخبرة الجمالية.

ب ــ **التأويل النهائي/التأويل اللانهائي:** انصب اهتمام النقاد في السنوات الأخيرة على توطيد العلاقة بين الفلسفة والنقد بغرض توسيع أفق التفكير النقدي، وتأسيس وعي جديد ينبني على التساؤل ويتبنى أساليب الشك والحوار، ولا يحتكم إلى يقين ثابت وإنما يسلك طرائق الممكن والمحتمل. وهو ما تعكسه نتائج المناهج المعاصرة، وأهمها المنهج التأويلي الذي انتزع مصداقيته بفضل ما يوفره من آليات وإجراءات من جهة، وبسبب انفتاحه على حقول معرفية متنوعة من جهة أخرى.

أضحى التأويل هاجسا نقديا ذا نزعة عالمية سواء من حيث روافده التأملية والفلسفية، أم من حيث اتساع وتنوع استعمالاته التي تتعدى حدود النص الأدبي إلى مجالات فكرية وجمالية مختلفة. كذلك يتميز التأويل بمسألتين جوهريتين. فهو من ناحية يقوم على قواعد منطقية صارمة، ويستند، من جهة أخرى إلى إشراقات صوفية [الغنوصية، الهرمسية]. وخلاصة ذلك هي إننا بإزاء "تصورين مختلفين للتأويل. فتأويل نص ما، حسب التصور الأول، يعني الكشف عن الدلالة التي أرادها المؤلف، أو في الأقل، الكشف عن طابعها الموضوعي، وهو ما يعني إجلاء جوهرها المستقل عن فعل التأويل. أما التصور الثاني، فيرى على العكس من ذلك، أن النصوص تحتمل كل تأويل"[xxix]. وخلاصة الاختلاف بشأن هذين التصورين مرده اختلاف المرجعيات المعرفية، والمصادر الفكرية التي ينهل منهما كل تصور، ويعتقد في جديتها وأصالتها. ففي حين يتجرد التأويل اللانهائي من كل قصدية، يستمر

التأويل النهائي في التطابق مع النص "فعندما يفصل النص عن قصدية الذات التي أنتجته، فلن يكون من واجب القراء ولا في مقدورهم التقيد بمقتضيات هذه القصدية الغائبة، والخلاصة، وفق هذا التصور، أن اللغة تندرج ضمن لعبة متنوعة للدوال، كما أن النص لا يحتوي على أي مدلول متفرد ومطلق، ولا وجود لأي مدلول متعال، ولا يرتبط الدال بشكل مباشر بمدلول يعمل النص على تأجيله أو إرجائه باستمرار فكل دال يرتبط بدال آخر بحيث لا شيء هناك سوى السلسلة الدالة المحكومة بمبدأ اللامتناهي"[xxx]. وهو ما يعني أن القول بوجود مدلول نهائي، فكرة ساذجة لا تستجيب للتنوع الإشاري، وتعدد العلامة النصية.

ولكن هل يجدي التعامل مع العلامة النصية منفصلة عن مؤلفها، ومرجعها؟ إن أمرا كهذا قد يكون منافيا للمنطق النقدي الذي يرى النص سلسلة لسانية تتحكم فيها مرجعيات، وإرث إنساني، وبخاصة فيما يتعلق بالدلالة الذي يفترض وجود سياقا وقصديات.



4ـ **التأويل في النقد العربي المعاصر :** شكلت الهرمينيوطيقا بكل إرهاصاتها تأسيسا نظريا ومنهجيا، تجلت مبادئه في النقد العربي المعاصر في بعض المحاولات التطبيقية التي جمعت بين السيميائيات والتفكيكية، وأضافت إليها من معين التراث

النقدي، كما تميزت نظرية التلقي بحضور نافد في ثقافة النقد العربي. وعلى الرغم من طواعية المنهج الهرمينيوطيقي ومرونته، إلا أن لا يمكن عدّه منهجا مطلقا، وإنما هو مجموع من الفرضيات لا يزال يشوبه التعتيم والتعميم الذين لا يمكن أن يتلاشيا: "إلا إذا تم الاهتمام بالفرق بين المصطلح في مستويات وجوده الثلاثة، التي هي أولا: المستوى المجرد، الذي يرتبط بكون التأويل فعل إدراك وتمثل للمعنى عن طريق الفهم والتفسير، وهي ثانيا المستوى الإجرائي الذي يتجسد في سيرورة ذهنية من التفكير الجامع في نفسه الآن بين الدليل المدرك [شيئا أو ظاهرة] وبين كل ما هو حاصل في وعى المدرك من معرفة مسبقة حول هذا الدليل ومن تمثيلات مزامنة للحظة الإدراك ذاتها، ثم هناك ثالثا وأخيرا، التأويل بوصفه تحققا فرديا، وهذا المستوى هو الذي يسمح لنا بأن نحكم على الآليات المستخدمة من قبله، وعلى قدراته ومقاصده"[xxxi].

تبرز أهمية التأويل إذن، في الطاقة الذهنية والقدرة على إدراك العلامة واتساع أفق المؤول واختلاف مقاصده ومحاولة ربط أفق النص بأفق القارئ والسياق والمرجع. ولعل تفاعل كل هذه العوامل من شأنه أن ينتج رؤية تأويلية مفارقة وبإمكان هذه الرؤية أن تواجه بعض المعيقات مثل:

ــ إكراهات المنهج.

ــ سقوط التأويل في متاهة التوجه المسبق.

ــ الانحراف عن التفاعل مع النص.

ولكن، استنادا إلى كون المعنى يتعدد بتعدد تجارب التلقي، يمكن مواجهة تلك المعيقات بتحويل ذلك التوجه، وجعله يفضي إلى فضاء أرحب، ينتهي بتحويل العلامة لأن تصبح موضوع فهم جديد.

ثمة مسألة أخرى يمكن أن تتجسد فيها الحلول الممكنة لمشكلة التأويل في النقد العربي المعاصر، خلال ما يعرف [بالقراءة التفاعلية] حيث الدلالة متعددة ولا نهائية، والقراءة حفر في عمق النص وبحث عن الغامض فيه "ومعناه أنه إذا كان التلقي حدثا

تواصليا يعكس نوعا من أنواع التفاعل بيننا وبين الباث فإنه لابد من أن يكون التأويل شكلا محددا للتفاعل بيننا وبين النص، أي محاولة إقامة بنية للتلقي أو جهاز للقراءة في مقابل بنية الرسالة أو جهازها الإبداعي والفني الراجع إلى نظامها الذاتي. أي أننا بصدد مستويين اثنين للتفاعل هما :

أ ــ تفاعل المتلقي بالباث : تواصل

ب ــ تفاعل المتلقي بالنص : تأويل[xxxii].

يطور التأويل إذن حقيقة، تستنبط من التفاعل النصي وتتحقق بتجاوز مطابقة مقاصد المؤلف. كما يصبح من شأن عمليات الفهم إعداد مجموعة من الفرضيات تتلاءم مع السياقات المناسبة لمكونات كل نص.

5 ــ **الشعرية والتأويل:** تأسست الشعرية بوصفها نظرية للغة الأدبية، بدءا من الثورة الألسنية التي أعادت الظاهرة الأدبية إلى جوهر انبثاقها الأول (اللغة)، غير مكترثة بالتداعيات السوسيولوجية والسيكولوجية باعتبارها تفسيرات ضيقة لا تتعدى فكرة اللغة المزدوجة: المعنى الظاهري، والمعنى الخفي الذي يتم العثور عليه بالتأويل الرمزي. وتماشيا مع الثورة الألسنية،أعيد الاعتبار إلى الظاهرة الأدبية في ضوء المناهج النسقية أو المحايثة، حيث لا يمكن لأية قراءة نقدية أن تنطلق من مسلمات مسبقة، بل هي تراهن على عنصر التفاعل بين النص والقارئ الذي يبدو من خلاله النص ولادة متجددة، وأنسجة متشابكة، وسلسلة لانهائية من الدلالات تتسع باتساع أفقها الإشاري: "فالعمل الفني هو من جهة، موضوع يمكن أن نجد له شكله الأصيل كما تصوره المؤلف وذلك من خلال مظهر الآثار التي يحدثها على عقل المستهلك وإحساسه. وهكذا ينشىء المؤلف شكلا مكتملا بهدف تذوقه وفهمه مثلما أراده هو لكن ومن جهة أخرى، فإن كل مستهلك، وهو يتفاعل مع مجموع المثيرات، وهو يحاول أن يرى وأن يفهم علاقاتها، يمارس إحساسا شخصيا، وثقافة معينة، وأذواقا واتجاهات، وأحكاما قبلية توجه متعته في إطار منظور خاص به. وفي العمق، فإن الشكل يكون مقبولا جماليا، وبالضبط عندما يكون ممكنا تصوره وفهمه وفق منظورات متعددة، وعندما يحمل تنوعا كبيرا في المظاهر والأصدية دون أن يتوقف عن أن يكون هو نفسه"[xxxiii]. ولعل انفتاح النص الأدبي على التأويل يعد من أهم انجازات

الشعرية كونه **يؤول بطرق مختلفة** "والحال أن الانفتاح لا يعني هنا غموض الخطاب وتعدد إمكانيات الشكل وحرية التأويل، فالقارئ يمتلك فقط جدولا من الإمكانيات المحددة بدقة والمشروطة بحيث إن الفعل التأويلي لا يفلت من مراقبة المؤلف"[xxxiv]. يعد انفتاح الشعرية على التأويل بهذا المنطق بمثابة انجاز رؤيات مختلفة للعالم، وهو الانجاز المبكر لشعرية الأثر المفتوح، التي آثرت التفاعل مع القارئ والمشاركة العاطفية والتخييلية للمؤول على افتراض أن الفعل الأدبي يتضمن انتهاكات وانزياحات لا نهائية.

فما الشعرية ؟ وما اتجاهاتها ومدارسها ؟ وما النظرية التي ترتكز عليها ؟ والمسلمات التي تنطلق منها ؟ والنتائج التي تصبو إليها ؟ وما موقع الشعرية العربية ؟ ودور التراث في إبداع أنماط شعرية مغايرة ومختلفة؟

انطلقت الشعرية من التصور الفلسفي لمفهوم الجمال الذي يعرّفـــه أفلاطون بأنـــه "الشيء الذي تكون به الأشياء الجميلة، جميلة" وبذلك شاع مفهوم الشعرية بأنها "ما يجعل من نص ما نصا شعريا"[xxxv] غير أنها اصطدمت بمفهوم القاعدة أو المعيار فشرع أصحاب النظرية يبحثون" عن معيار صحيح قادر أن يميز النصوص الشعرية من النصوص غير الشعرية"[xxxvi] ويثمن المرتكزات النظرية التي تقوم عليها، "وإذن فإنـــه ينبغي هنا اللجوء سواء إلى حدسية التحليل أو إلى إجماع الذوق العام" [xxxvii]، وبما أنه ليس هناك علم يقوم على حدس فقد انقسم المنظرون إلى اتجاهات مختلفة، ومتباينة في تحديد القاعدة والمعياز" فإذا كان الفرق في العصور الكلاسيكية واضحا بين الشعر واللاشعر فإنه اليوم يجنح إلى التلاشي"[xxxviii]، بينما يظل الملمح الأساس الذي تلتقي فيه الشعريات يتمثل في مقابلة الشعر للاشعر (النثر). ونجم عن هذا التقابل أنماط من الشعريات:

¥ شعرية تراهن على نظريات تبحث عن الشعرية داخل المحتوى. وهذه النظريات لا ترى عموما في المعنى الشعري خاصية سيمانتيكية أو معنى نوعيا مختلفا لكنها ترى فيه فقط زيادة في المعنى، وهي في الغالب **الشعريات الدلالية والأسلوبية**

¥ شعرية تجعل من النص الشعري لونا من اللعب بالكلمات، وتحوّله إلى موضوع لغوي جميل وهي **الشعريات البنيوية والشكلانية.**

¥ أما الشعرية المتصلة بنظرية تعدد المعاني ــ وهي نظرية ذائعة الآن ــ فإنها لا تعترف بطبقات المعنى، وإن كانت تؤمن بتعدده. وينتمي هذا النمط من الشعرية إلى **الشعريات التقبلية** التي تعتمد على التأويل وجمالية التلقي والتفكيك ونظرية القراءة.

إن انزياح اللغة نحو المجاز الذي يصّنعه الشكل الفني في الاستعارة، يمنحها القدرة على الدخول في عالم المكاشفة، وهكذا تتجلى الاستعارة في ثوبها الانزياحي بموجب أوجهها المتعددة. من هنا يمكننا القول إن عملية التحول هذه تحيل على خطاب يصبح فيه المخاطب منفلتا من المرجعية النموذجية التي طالما منحت النص قاعدة تأسيسية يصعب اختراقها، ارتكزت على قانون التطابق/التماثل.

إن توظيف الاستعارة كان وما يزال يكشف قدرة الانعكاسات بدءا من نزوعها العفوي إلى توجهها الفني بغرض إظهار الشيئ بما هو جسد للفكرة في تصويره الفني البليغ من خلال تحويل العالم الواقعي إلى عالم متخيل، أي من واقعية الشكل إلى افتراضية التصوير، وهي إشارة تتبنى على كسر الإطار النموذجي، والشروع في ملامح المكاشفة الايمائية.

يركّز مثل هذا المنظور للاستعارة الاهتمام بحدة بالغة على المجاز في تطابقه مع العدول، من حيث نقل المعنى مما وضع له في أصل اللغة إلى مسماه الافتراضي.

في خضم ذلك هل يمكن للغة الشعرية أن تتحدد في النص بمستوى معين، وبشكل نهائي وتام؟ أم أن هناك علاقات غير قابلة لأي تحديد ؟ وإذا كنا نعتقد مسبقا أننا لا نسلك الطريق نفسه (للبحث عن معنى الأشياء) فهل في وسع اللغة بمظهرها الطبيعي ما يجعلها ممكنة بمقدار تشعب العلامة الشعرية (للبحث في معنى الأشياء).

إن ما يقع على عاتق اللغة الشعرية ليس إعتاق العلامة الشعرية وحسب، وإنما استعادتها في حركية من عزلة الدال بمستوى حرية المدلول ونتيجة لذلك يبدو الانزياح "مسافة اختراق" بوصفه الشكل الذي يكف عن أن يكون أنموذجا لشكل آخر وعوضا عن ذلك اهتمت الشعرية بكسر النماذج ودحضها، والبحث في ما يفلت من الأنساق.

حاولت الشعرية تتبع أثر ذلك الانزياح انطلاقا من خوض تجربة تأملية اقتضت النظر في اللغة الشعرية على أنها نمط تعبيري منحرف عن القاعدة، يستمد درجة

حضوره من درجة انحرافه، فكانت الحاجة إلى معيار يثمن مستويات الانزياحات، وأشكالها، وذلك بالقياس إلى مدى خروجها عن الاستعمال المألوف للغة، وبقدر ما تحدثه من أثر في وجدان القارئ، غير أن ذلك كله لم يفسح المجال إلا لمزيد من الالتباسات فيما يخص ظاهرة الانزياح التي سيقت إلى حتفها المؤجل. ولم ينتج ذلك عن فشل في الرؤية أو قصور في الإجراء أو ضعف في التأمل، وإنما يعود إلى التالي:

ــ أولا شساعة موضوعها "الأدبية" التي تدخل في نظرية أشمل من اللغة، وهي نظرية الاتصال، مقابل تقوقع الشعرية في حيز من الفروقات الثنائية : شعر/نثر، حقيقة/مجاز، قاعدة/انحراف.

ــ ثانيا تصميمها على الشعر بوصفه وظيفة لغوية تنجم عن استعمالات مغايرة أو مضادة للنثر.

ــ ثالثا فصل اللغة عن كيانها (الشعر) وعدّه جزءا منها، بالتركيز على لعبة المجازات وفهم الشعر على أنه مجرد خروج أو ابتعاد عن اللغة الأصل.[xxxix]

وهكذا فإن البحث الذي نقترحه، لا يرحب بأية قناعة تؤكد سبلا منهجية ثابتة المعالم على اعتبار أن اكتمال نظرية في الشعرية، أمر لم يتسن انجازه بعد، ومن ثمة فهو يلح على مزيد من التساؤلات لم ترض أبدا الانتهاء إلى صياغة إجابة نهائية، وإنما تتطلع بموجب توجهها الحداثي إلى اقتراح مسلمات سنأتي عليها لاحقا.

إن الشعرية هي بحث في ما يكون به الأدب "أدبيا" أي في تلك الخصائص الممكنة لكل إبداع متميز وخلاق. والانزياح هو ممكن اللغة في لحظة المكاشفة الشعرية، وبذلك فإن هذا الممكن يمتلك أكثر من طريقة للابتكار والخلق.

إن اختلاف الاتجاهات الشعرية، يعد في صلب إغنائها واثراء التجارب النقدية، كما أنه يكشف عن انفتاح الإدراك الجمالي لدى القارئ من جهة، وعن الكثافة الايحائية والعمق الإشاري والدلالي للنصوص من جهة أخرى. ولا نعتقد أن تاريخ النقد العربي يخلو من مثل هذه الطروحات، بخاصة تلك التي سجلتها السجالات النقدية كالموازنة التي تعد بحق

منهجا نقديا. وكان يمكن أن تتحول إلى فاتحة لنظرية نقدية عربية لو أنها حظيت برؤية اختلافية غير مطابقة مما جعل النقد العربي يظل حبيس النقاط التالية :

ــ الانخراط في الحكم على القيمة الجمالية للنصوص.

ــ عدم التخلي عن التصورات الثابتة للمفاهيم.

ــ صياغة معايير راسخة مع وجوب اتباعها في ضوء ثبوتية هذه القيم

ولتجديد المناهج النقدية في أفق الشعرية ينبغي حل هذه السلطات واستعادة مقولات من مثل :

= جدلية العمل الأدبي ومؤوله

= كسر مركزية المفاهيم الجمالية القديمة

=استعادة مسار التلقي في الثقافة النقدية العربية وتبديد ألفة التلقي.

= خرق مقولات التمركز، الائتلاف، التطابق.

= تفكيك الثنائيات المعيقة لحركية العقل العربي.

= إطلاق العنان واستفاضـــة التأمل، بإشراك بدائـــل مثل (التأويل، التفكيك الاختلاف،،،)

يطمح بحث "**الشعرية وانفتاح النصوص: المنهج التأويلي نموذجا**" إلى إعادة صوغ رؤيا مغايرة لمفهوم النقد في ارتباطاته المتعددة والتي أفرزتها الثورة المنهجية وما رافقها من تجدد في المصطلحات واستيراد مفاهيم مستحدثة ومحاولة استنباتها وتكييفها مع واقع حركية النقد العربي، مع ضرورة العودة إلى التراث العربي والنظر في رؤاه المختلفة التي بفضلها ما تزال النظرية النقدية العربية التي صاغها الجرجاني والجاحظ وحازم القرطاجني وقدامى بن جعفر وأبو هلال العسكري حية ونابضة.

الهوامش:

---

[i] - مصطفى ناصف : نظرية التأويل، النادي الأدبي بجدة ط1، جدّة /2000، ص104

[ii] - المرجع نفسه، ص 104

[iii] - نفسه

[iv] - هانس غيورغ غادامير : فلسفة التأويل، تر : محمد شوقي زين، منشورات الاختلاف، ط2، الجزائر/2006 ن ص 20

[v] - المرجع نفسه، ص 20

[vi]- المرجع السابق، ص26

[vii] - مصطفى ناصف : نظرية التأويل، ص 105

[viii] - هانس غادامير : فلسفة التأويل، ص 27

[ix] - المرجع نفسه، ص 26

[x]- Serge dobrovosky: pour quoi la nouvelle critique ed mercure de France,1966 p xx.

[xi]- ابن منظور : لسان العرب، مصدر أول الجزء 11، دار صادر، بيروت، (دت)، ص32

[xii]- بول ريكور: مهمة الهرمينيوطيقا، تر : خالدة حامد، مجلة نوافذ، النادي الأدبي بجدة، ع22، ص38.

[xiii] - المرجع نفسه، ص 45

[xiv] - محمد مفتاح : مجهول البيان، دار توبقال، المغرب،1990، ص90 ــ91

[xv]- بول ريكور : مهمة الهرمينيوطيقا، ص46 ــ47

[xvi]- نفسه، ص 49.

[xvii]-حفناوي بعلي: إشكالية التأويل ومرجعياته في الخطاب العربي المعاصر، الموقف الأدبي ع2007/440، ص 13

[xviii]- عبد القادر فيدوح : نظرية التأويل في الفلسفة العربية الإسلامية، الأوائل، دمشق ط1، 2005/ ص 24

[xix]- محمد الأسعد: أهداف المعرفة العلمية في الجغرافيا: تأويل أم تفسير، مجلة بصمات، ع$_1$، جامعة الحسن الثاني، كلية الآداب، بنمسيك، المغرب، 2006 ص 23

[xx] - المرجع نفسه، ص23

[xxi] -عبد القادر فيدوح : نظرية التأويل في الفلسفة العربية الإسلامية، ص 24

[xxii] - سورة الكهف، آية 78

[xxiii] - حسين الواد من قراءة النشأة إلى قراءة التقبل، فصول، ع 1/م1984/5، ص 115

[xxiv] - روبرت سي هول: نظرية الاستقبال، مقدمة نقدية، تر : رعد عبد الجليل جواد، دمشق ط1992/ ص 31

[xxv] - المرجع نفسه، ص 77

[xxvi]- Houda chraibi : sense et interprétation dans la méthode de l'histoire littéraire
مجلة بصمات ع/1/ص73

[xxvii] - مخائيل باختين : بصدد منهج علم للأدب، مجلة الآداب العالمية، ع133، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2008 ص 19

[xxviii] - المرجع السابق، ص20

[xxix] -امبرتو إيكو : التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، تر سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي ط2000/1 ، ص 117

[xxx] -المرجع السابق، ص 125

[xxxi] -عبد اللطيف محفوظ : التأويل في النقد العربي المعاصر، مجلة بصمات، ع1/ص 119

[xxxii] - ادريس بلمليح : القراءة التفاعلية، دراسات لنصوص شعرية حديثة، دار توبقال ط2000/1، ص 98.

[xxxiii] -أبرتو إيكو : شعرية الأثر المفتوح، تر : عبد الرحمن بوعلي، مجلة نوافذ، النادي الأدبي ـ جدة، ع1998/6، ص 83.

[xxxiv] -المرجع نفسه، ص87.

[xxxv] -جون كوهن : اللغة العليا، تر : أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة ط2000/2، ص10

[xxxvi] -المرجع نفسه، ص10

[xxxvii] -نفسه.

[xxxviii]- نفسه، ص 11

[xxxix] - ينظر : كتابنا : شعرية الانزياح، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر، إربد، 2000.

النص وفلسفة ما بعد الحداثة

د. أحمد بوخطة

جامعة ورقلة

يرتبط مفهوم ما بعد الحداثة ارتباطا وثيقا "بالتطورات، التي شهدتها المجتمعات الرأسمالية الغربية فيما بعد الحرب العالمية .. والولايات المتحدة لا تزال تمثل الحالة النموذجية لهذه المجتمعات"[1] فقد شهد القرن العشرين للميلاد وبخاصة الستينات منه عداءً فلسفيا كبيرا للنزعة الإنسانية، شمل مختلف الاتجاهات الفكرية وشتى ميادين المعرفة. وتجسد هذا العداء في سيطرة فلسفة التفكيك، تفكيك شمل "العقل والعقلانية والمبادئ والقيم والمعنى والدلالات والأهداف والقيم والغايات، والتاريخ. وفي عبارة جامعة: تفكيك الإنسان وعالمه الثقافي" [2] عالم الإنسان الثقافي الغربي، الذي بدأ تأسيسه منذ القرن السابع عشر للميلاد عن طريق يقين التجريبية، وما تبع ذلك من اعتماد على الحواس، كأساس للمنهج العلمي التجريبي. وقد شكك "كانط" في قدرة الحواس على نقل الحقيقة وتحقيق المعرفة. وعلى الرغم من أن "كانط" لا يشك في العالم الخارجي والمادة ووجودهما، ولكنه يرى بأننا لا نعرف شيئا "يقينيّا عنهما خلال وجودهما"[3]. وهو يرى أن معرفتنا المفصلة عن المادة والعالم الخارجي تتم عن طريق الحس الخارجي "فبواسطة الحس الخارجي ــ الذي هو خاصية الروح ــ نتمثل الأشياء كما لو أنها خارجة عنا وكذلك كل مجموعة في الفضاء" [4] وأكد ديكارت على أننا "لا نملك شيئا بصفة تامة سوى أفكارنا".[5] وعلى الرغم من أن فلسفة "كانط" ومنهج "ديكارت" قد أحدث خلخلة في اعتداد الفكر الفلسفي بيقينياته، إلا أن البنيوية قد أعادت للعلم والتجريب ازدهاره ولهذا السبب" يتفق مؤرخو الدراسات اللغوية والأدبية على الرابط العضوي بين البنيوية بشقيها اللغوي والأدبي، والمذهب التجريبي"[6].

وإذا كان "كانط" قد شكك في قدرة الحواس على نقل الحقيقة، إلا انه من جهة أخرى قسم العالم إلى "عالم حقيقي" و"عالم ظاهر". هذا التقسيم كان محل نقد لاذع من الفيلسوف الألماني "فريدريك نتشه"، الذي حمل حملة شعواء على "كانط" ولم ير فيه إلا مسيحيا

متسترًا. وقد قال إن تقسيمه "لا يمكن أن يصدر إلا بإيعاز من الانحطاط ولا يمكن أن يكون إلا علامة حياة آفلة"[7]. فالوجود عند نتشه مجموعة من القوى موجودة في الكون، تتكرر عبر الزمن اللانهائي "ومجموع الأحوال والتغيرات في هذه القوى ــ ولو أنه هائل ولا يمكن تقديره عمليا ــ فإنه لا بد أن يكون متناهيا هو أيضا ومحدودا".[8] والعقل لا يستطيع حسب نتشه أن يدرك هذه الصيرورة على حقيقتها .. إلا بعد تحويلها إلى سكون وثبات " فالعقل لابد له أن يحول الوجود، الذي هو حركة مستمرة وتغير دائم، إلى شيء ثابت كي يستطيع أن يعرفه. ولهذا فإن المعرفة والوجود الحقيقي يتنافيان"[9]. فلا وجود لأية ظاهرة على الإطلاق في حد ذاتها. وجميع الظواهر عبارة عن تأويلات الفلاسفة ورجال الدين المسيحيين واليهود للوجود.[10] فقد: "أفسدت الكنيسة الإنسان وأضعفته، ولكنها ادعت أنها أصلحته"[11] وذلك بتربيته على الخنوع والخضوع، ولهذا فقد دعا نتشه إلى القوة ورأى أن "وجود القوة هو الجمع ومن العبث التفكير في القوة بالمفرد. إن قوة ما هي سيطرة "[12]. وكان يحلم بقيام رجال أقوياء يطلقون على أنفسهم اسم "الهدامين" فيخضعون كل شيء لنقدهم ويضحون بأنفسهم من أجل الحقيقة.[13]

يبدو أن نتشه كان يشعر بحدسه أن فلسفته هذه سوف تحدث زلزالا كبيرا في العالم. فهو يقول متوقعا الحرب العالمية الثانية "أنا أعرف مصيري. فإن اسمي سيقترن به يوما من الأيام . ذكرى شيء هائل ... ذكرى أزمة لم يكن لها من قبل مثيل على ظهر الأرض"[14]. وقد تعمق هذا الاتجاه المعادي للعقل وللتفكير المنطقي والميتافيزيقي، عن طريق "هايدغر" الذي يرى أن الفكر لا يبدأ حقا إلا عندما نعتبر العقل عدوا له.[15] ويلقي "هايدغر" الضوء على عبارة نتشه الشهيرة "لقد مات الإله". ويوضح أن الإله بالنسبة لنيتشه هو ما يتجاوز عالم الحواس من المثاليات والكليات والثوابت والقيم الأخلاقية، أي العالم المتسامي الذي يتجاوز عالمنا.[16] وهذا كله يدخل في إطار الميتافيزيقيا التي لا تنتمي في وجودها حسب "هايدغر" إلا إلى "طبيعة الإنسان "فهي" توجد معه، وتتجسد عن طريق بعض الأشكال".[17] وهي بناء تم هندسته ووضع أسسه عن طريق الإنسان. وكتاب "نقد العقل الخالص" لكانت أحد أشكال تمظهره. والواجب حسب "هايدغر" من منظور "نتشه" هو التحرك في إطار مادي صارم يتصف بالسيولة، ويساوي بين الأشياء كلها ويسويها[18].

ترتبط مصطلحات العقل والميتافيزيقا والجوهر عند نقاد ما بعد الحداثـة ببعضها. فهي كلها تتجه نحو تأكيد جوهر نهائي في كل إنسان. جوهر لا يتغير ويفرض على الإنسان التصرف. هذا الجوهر لا وجود له عند الوجوديين الذين يؤمنون "بحرية الفرد الإنساني في التغير المستمر والهروب من قبضة الماضي أو من أي تشديد نهائي يفرضه الآخرون"[19]. وقد تأثر "رولان بارت" بالوجودية السارترية وكره فلسفة الجوهر، التي رأى فيها فلسفة من فلسفات الحتمية. واتخذ من المعتقد عدوه الأكبر. ومن هذا المنطلق قدم أربعة اعتراضات على النقد الأكاديمي المعاصر له هي:

1 ــ قيام هذا النقد على قطع الصلة بين القيم الأخلاقية والشكلية في النص المدروس وطبيعة المجتمع الذي كتب فيه.

2 ــ إيمان هذا النقد بالحتمية فيما يخص تفسير معطيات النص بالعودة إلى حياة مؤلفه. وقد عد بارت هذا سذاجة.

3 ــ رؤية هذا النقد لمعنى واحد في النصوص التي يتناولها.

4 ــ تخفي هؤلاء النقاد وعدم إبداء إيديولوجياتهم صراحة فيما يكتبون[20].

ويرى أن اللغة ليست ملكا لنا بل العكس هو الصحيح. وأن اللغة نظام نسلم له جانبا كبيرا من فرديتنا. إن كل من يتكلم أو يكتب حسبه هو ظرف رسالة فارغة، حتى بارت المؤلف نفسه ليس إلا اسما على ظرف.[21]

ويفرق بين دلالة الكلمة المعجمية، وما قد يكون لها من ظلال المعاني. "فالدلالة المعجمية هي معنى حرفي، وأما ظلال المعاني فهي : معانٍ إضافية تكون موجودة إلى جانب المعنى الحرفي".[22] وفي هذا الإطار يحلل العلاقة بين صورة فوتوغرافية منشورة على غلاف مجلة "باري ماتش"، ورغبة الهيمنة الفرنسية في السيطرة وإحكام قبضتها على المستعمرات. وصادف ذلك احتدام النقاش في فرنسا والعالم حول استقلال الجزائر. والصورة لــ "جندي زنجي بزيه العسكري يحي العلم الفرنسي .. والتعليق المطبوع تحت هذه الصورة وأمثالها هو المعنى الحرفي، ولكن "بارت" يرى أن المجلة كلها هي دال، والمدلول هو الهيمنة الفرنسية" [23]. وفي هذا السياق ومن تراكم الدوال التاريخية يتشكل المعتقد. ويُخدع السكان في بلد من البلدان من الطبقة الحاكمة، التي ترسخ في الأذهان التسليم بأن التراتيب الاجتماعية التي

يعيشها الناس ليست نتاجا إنسانيا، بل من عمل الخالق أو الطبيعة. "لقد سُرقت منهم قوة التساؤل عن مؤسساتهم وقوة إعادة تشكيلها" [24]

هذا التساؤل هو ما يسميه "ألتوسير" "الاستجواب الثقافي"، الذي يحاول أن يعرِف ما "إذا كنا قادرين على تعديل وجهة الفعل المهيمن، إلى وجهات أخرى. وهل ما نرى أنه خيار خاص، هو – فعلا- خيار خاص، أم أنه توجيه قسري لغوي، لا سيطرة لنا عليها".[25] وتعمل الدعاية لإنشاء واقع تاريخي عبر التأريخ لمختلف الظواهر والمعارف.

عمل الاتجاه التفكيكي على دراسة الانقطاع. واشتهرت المدرسة الفرنسية بتفسيراتها للانقطاع في التطور العلمي. فقد ركز "باشلار" على القوة المولدة التي تقف خلف التطور العلمي . بدل تطور المعرفة " وهي التجديد المستمر والذي يطبع العلوم الحديثة".[26] وقد عارض " فكرة الاستمرارية والتقدم الخطي في تاريخ العلوم ... وأكد أن القطيعات في تاريخ العلوم، تنتج عنها مراجعة جذرية لمفاهيم العلم السابق، وقيام فكر علمي أكثر تفتحا وشمولية".[27] وهذا لا يتأتى إلا إذا أُعطيت لِمبادئ التحول أهمية كبيرة.[28] ويرى أن خيالنا يجب أن يتحكم بالعالم لخبرتنا وليس خبرتنا به.[29] ففي "عمل العلم يمكن أن نحب ما تهدم، ويمكن أن نواصل الماضي بإنكاره، واحترام المعلم بمعارضته وعندئذ تعمر وتستمر المدرسة طيلة الحياة"[30]. وفي هذا السياق يتبنى "ميشال فوكو" ما يسميه "بالابستيسيمي" في مقابل التطور التاريخي. و"الإبستيمي" في نظره، يشبه البنية. وهو شبكة تشكل نسقا لا يحيل إلاّ إلى ذاته،[31] وبه يفسر "فوكو" التنوع في مظاهر الثقافة والفكر. ويرى أنه لا يوجد خط يربط بين التحولات التي تحدث في حياة الناس على امتداد العصور. فالقطعية والانفصال يحكمان "الابستيمي". ويستغرب من هؤلاء الذين يصفون هذا التحول بانهيار العقل، لأن نظرية عقلية أخرى ستخلق حسب رأيه. [32] ويبدو أن "فوكو" غيّر رأيه وتخلى عن "الابستيمي" في الأخير بعد أن أطلع على أعمال مدرسة فرانكفورت.[33] ولكنه يظل يواصل فلسفة نتشه ويعيد إنتاجها " لقد قال بالحرف الواحد" لست بكل بساطة إلا تلميذا لنتشه"".[34] ولكن يبدو أن نهاية نتشه المأساوية، التي ظلّ خلالها وحيدا يعاني الجنون إلى أن مات، قد أثرت في "فوكو" وجعلته يبحث عن تفسير لهذه الظاهرة وتطورها في العالم الغربي. فكان كتاب "تاريخ الجنون" تعبيرا عن هذه الأزمة. إنه يرى أن النظرة إلى الجنون

في العالم الغربي تطورت من كونه علامة على القداسة إلى دلالته على اللاعقل، في مقابل العقل. ثم تحول الأمر إلى فكرة "العصاب" مع التحليل النفسي. إلا أنه ومع ذلك "يخلص "فوكو" إلى القول إن هذا العجز عن إلغاء البنية التسلطية ... يكشف أن التحليل النفسي، على الرغم من قدرته على الكشف عن بعض أشكال الجنون، يظل غريبا عن عالم اللاعقل الأعلى".[35] ويحاول "فوكو" أن يهرب من هذا المصير المخيف، الذي ينتهي بالعباقرة، الذين لم يستقروا على أرض فكرية صلبة تفسر وجودهم تفسيرا مقنعا ومريحا. ويربط بين الجنون والأعمال الفنية العظيمة عندما يرى أن "جنون " نتشه" وجنون "فان كوغ" أو "آرتود" يعود إلى أعمالهم، لا أكثر ولا أقل". [36] وهو يرى أن "الجنون هو القطعية المطلقة للعمل الفني. إذ يشكل لحظة القطعية التي تؤسِّسُ عبر الزمن حقيقة العمل الفني".[37] بتعبير آخر يبدأ الجنون حيث ينتهي الإبداع. وهكذا يغدو الجنون معنى أرفع من الإبداع. ويغدو لسان "فوكو" يؤكد ما ردده "نيتشه"، بأن لا شيء يقف خلف الظواهر والمظاهر. ولا يوجد نص أول يقف عنده التأويل. فهو "ينتهي دائما إلى تأويلات أخرى لا علاقة لها بالواقع أو بأشياء فرضت ووضعت من قبل أناس آخرين" [38]. ولن يبقى المشكل مشكل التراث والآثار بل مشكل التحوّلات التي تعمل كتأسيس وتحديد للتأسيس.[39] والإنسان كمفهوم والإنسانية كمعنى من وجهة نظر "فوكو"، اختراع حديث تم في الفلسفة الغربية وهذا المعنى سيختفي من الوجود عندما يتغير شكل المعرفة.[40]

كنا نود لو أن "فوكو" هذا المفكر الكبير قد انتهى به الأمر إلى الجنون كنتشه، وعند ذلك يمكن ربط الجنون بأنه دخول في الأفق الذي ينتهي عنده العمل الفني. ولكن ما العمل وقد قادت "فوكو" مفاهيمه التفكيكية إلى فلسفة الشذوذ، وإلى الشذوذ الجنسي بخاصة كوسيلة للبحث من اللذة الجسدية.[41]

إلى جانب "فوكو" يبرز "دريدا" كأهم قطب للتفكيك. هذا اليهودي الذي ولد في الجزائر، والذي يجد نفسه مكبلا بلغة غريبة عنه، هي اللغة الفرنسية التي كان عليه أن يحسن التخاطب بها. إنها اللغة الوحيدة التي يتحرك من خلالها ويعبر بها عن أفكاره. يقول عنها "ليس لي إلا لغة واحدة وهي ليست لغتي" [42].

اهتم "دريدا" باستجواب الخلط ــ حسب رأيه ــ والربط الجامع للفن مع التاريخ تداخل يماثل بشكل ساذج في رأيه مقابلة الفن بالطبيعة مع مقابلة التاريخ بالطبيعة. ويمَاثِل كل ذلك مع الفرق بين الفيزيقي والتقني "والطبيعة /والإنتاج" . وهذا ما أدى به إلى استنتاج أن المشكلة الكبرى لفلسفة الفن، هي عدم قدرتها على السيطرة على تاريخ الفن.[43] و"تاريخ العصور ــ ليس هو عصر التاريخ ــ وهو خاضع للتصورات الميتافيزيقية".[44] إن إجراء القراءة وإعادة القراءة هو حجر الزاوية في قراءة "دريدا" التفكيكية.

على أساس ما تقدم يرى "دريدا"، أن عالم الفن بما يحويه من أعمال فنية عبر التاريخ، تمت برمجته حسب خطة قام بها بشر. وبرمجة الفن لم تتزل من السماء. لقد تشكلت حسب تصورات، وأعراف وتقاليد في فترات تاريخية محددة ... وشيئا فشيئا تراكم هذا المجموع وشكل نظاما ومنطقا كبيرا. موسوعة ترتفع بداخلها الفنون الجميلة. ومشاركة الفلسفة تشكل هي أيضا تاريخا ونظاما في هذا المجموع الكبير.

كيف تسجل مسألة مثل مسألة الفن في برنامج ؟

للإجابة يرى "دريدا" أنه لا يجب أن نتجه فقط نحو تاريخ الفلسفة، مثل موسوعة هيغل ودروسه في الجمال، التي ترسم جزءا من الموسوعة، بل يجب الأخذ بعين الاعتبار أيضا، تلك الوشائج الخاصة، مثل هذا الذي يقال عند تعليم الفلسفة في فرنسا. فهو حسب "دريدا" برنامج كامل، له مؤسساته وله شكل خاص بالامتحانات ومشاهده البلاغية الخاصة. ويرجع "دريدا" مشاركة اسم مثل "فكتور كوسان" في ربط الفلسفة الفرنسية بتصور "هيغل" الفلسفي للجمال والتاريخ.[45] وتصور "هيغل" للفن والتاريخ، يصب في جعل الإنتاج الفني مرتبطا ارتباطا وثيقا بالتاريخ "والآثار الفنية لحظات مشرقة من لحظات العقل .. وليس التاريخ هو الذي يفسر الفن بل الفن"[46] هو الذي يفسر التاريخ. وجلي للباحث أن تصور "هيغل" للفن يخالف معتقد "دريدا" ويتجه اتجاها آخر ربما يناقض رؤية هذا الأخير. فهيغل في تركيزه على الروح، يعيب أن يكون في الفن شيءٌ مجردٌ، مثل تصور اليهود والمسلمين عن الله. فهذا التصور التجريدي الذي لا يشخص الله في شكل ملموس قاصر. ويصفه "هيغل": بـــ "التجريد الميت". والتصور المثالي هو ما فعله المسيحيون بإلههم، إذ جسدوا المنزه عن التشخيص، في ثلاثة هم "الأب والابن والروح

القدس" وكان الفن، وبخاصة الفن التشكيلي حافلا بتجسيد هذا التصور.[47] يحاول دريدا تفكيك النصوص الفلسفية، بالبحث داخلها عما يعتقد أنها لم تقله بشكل صريح أو المسكوت عنه "فمُتجاوز النص لما بعد الحاضر هو "مالم يُقل" في هذا النص، المحجوب أو الغائب في حدث الانفتاح"[48]. ويرى أن النص نفسه، يمكن أن ينفتح على قراءات متعددة. وكل تأويل هو حتما سوء تأويل. وكل فهم هو سوء فهم. فإذا أمكن فهم نص مرة، فبالإمكان فهمه مرات من قراءة آخرين، وفي ظروف مختلفة ! "هذه القراءة المتكررة ليست واحدة بالتأكيد. فهي تحتوي على تحولات واختلافات"[49]. هكذا فالتفكيكية تقول انه لا يوجد سياق نهائي، لأنه جزء من سياق آخر. ويتفق "هابرماس" مع "دريدا" في القول بتنوع السياق، الذي يغير المعنى. ولا يمكن من حيث المبدأ إيقاف هذا السياق أو مراقبته، لأنه لا يمكن استنزافه "ولهذا لا يمكن نظريا السيطرة عليه مرة واحدة، وإلى الأبد" [50].

أول إشكال أسس لميراث منهجي غير علمي في الفكر التفكيكي الحديث. هو وقوع الفيلسوف "نتشه" فيما يمكن أن نسميه بالتناقض. فهو من جهة ينفي أن يكون هناك إله لهذا الكون، الذي نحن جزء منه، ويصب كلّ نقده على الفكر الميتافيزيقي، ومن جهة أخرى، يتحدث عن تكرار التجربة الإنسانية عبر الزمن، من خلال عودة الحياة مرة أخرى كلما استنفذت دورة من دورات الحياة رحلتها. والإنسان وهو يعود في دورة أخرى يعيد تجربته التي عاشها من قبل. ويؤكد "نتشة" على أن الإنسان يعيش سعيدا أو شقيا حسب عمله في الدورة التي يحياها الآن. فإذا سعى نحو العلا وكافح من أجل سعادته، واستعمل كل قوته للوصول بإرادته إلى أعلى مكانة، وحصل على أكبر قدر ممكن من اللذة والمتعة والقوة والتفوق، فإن رحلته القادمة ستكون سعيدة وممتعة. والسعادة في الرحلة القادمة تقاس بقدر ما قُدِّم في هذه الرحلة. وإذن فإن القادم لن يكون إلا نسخة من ما مضى.[51] وإذا سلمنا مع "نتشه" بأن الأمر كما يرى فمن أدرانا أننا الآن في مرحلة الدورة الأولى، لنعمل كل ما بوسعنا من أجل إسعاد أنفسنا، أو الدورة الثانية أو الثالثة، والتي ليست إلا نسخة من الدورة الأولى .؟ ثم إن وجود آليات للحياة بهذا الشكل لن يكون منطقيا أبدا لسبب بسيط وهو: إذا سلمنا بوجود هذا النظام الذي له دورة أولى فسيتحتم التسليم بوجود دورة أخيرة. فأن يكون لأي نظام دورة أولى وثانية فإن

ذلك يستوجب دورة أخيرة. وإذا وصلنا إلى هذا فمعنى ذلك أن هناك بداية ونهاية. وسنجد أنفسنا نعود إلى النقطة التي بدأ منها. فلا بد إذن من أن تكون الدورات خاصة بقانون التكرار من أولها لآخرها، ولا وجود للبداية ولا النهاية وإنما هي دورات تعود على شكل دائري إلى ما لا نهاية. وحينما نصل إلى هذه النقطة فإننا نتساءل عن قيمة وأهمية العمل وإرادة القوة في حياة الإنسان والتي نادي بها نتشه. ماذا نستفيد إذا كان كل ما نقوم به هو نسخة عما قمنا به من قبل؟ والأهم من كل ذلك فإن تصور مثل هذا لن يكون أكثر بعدا عن الميتافيزيقا من الفكر الفلسفي الجوهري الغربي الآخر. فهو في أغلبه حديث عن الماورائِيّات، والفرق بينها وبين غيرها أنها تتسف ما عداها، ولا تعترف إلا بما تراه. وهذا هو في نفس الإشكال التي وقع فيها "فوكو" في «الابستمولوجي» حينما تحث عن تلك القوة الكامنة في الموجودات والتي تقف وراء التغيرات الكبرى في التاريخ. كما تحدث عن سيطرة نمط معين من التفكير والسلوك والظواهر في مرحلة زمنية معينة. وحسب "فوكو" لا علاقة لهذه المرحلة الزمنية بما سبقها. فهي انقطاع وشريحة أو نسق في الزمن منفصل، يوجد في ذاته.

لا يمكن طبعا أن يقتنع العقل البشري بتعليل كهذا قد يوسم بالسذاجة، ولا أظن أن "فوكو" إذا ما دخل مكتبه ووجده رأسا على عقب، أوراقًا بحثه متناثرة على الأرض وبعضها ممزق، وأقلامه مكسرة، والكتب ملقاة في زاوية الغرفة، والأثاث كله مهشم... ولا يكترث لذلك ولا يغضب ويبحث عن الفاعل لينتقم منه شتما وسبا، في الأقل إذا لم يقدر على أكثر من ذلك. وإذا كان هذا المفكر لا يرضى بأن يحيل تغير الأوضاع في المكتب على الأوضاع نفسها، فكيف يقبل أن يتغير هذا الوجود على ضخامة ما فيه وتعقد علاقة عناصره من تلقاء نفسه، وينفى أن تكون هناك قوة من خارجه وأن يكون الخالق هو من أحدث التغيير؟ هو هروب من التفكير فيما وراء الظواهر بمعنى من المعاني إلى تفكير آخر فيما وراء الظواهر بمعنى آخر فقط. وليس طرحا لفكر علمي مؤسس قادر على أن يثبت ويستمر. ويبدو أن "فوكو" نفسه قد تخلى عن هذا الفكر فيما بعد لقناعته بتهاوي مسلماته.

تحدث "دريدا" عن المحيط الذي نشأ فيه التفكيك، وأرّخ له بنهاية التاريخ ونهاية العالم في الفلسفة . كما يسميه : نهاية التاريخ، ونهاية الإنسان، ونهاية الفلسفة ومن ثم نهاية "هيغل"، و"ماركس" .. ثم بعد ذلك يعدد بعض الآثار السلبية للماركسية كالبيروقراطية، والكوارث الاقتصادية، والمحاكمات، والقمع في هنغاريا، ثم يقول" ذلك كان بدون شك العصر الذي فيه نما ما نسميه التفكيكية"[52]. وقد ربط بعض الباحثين بين حملة "دريدا" على الفلسفة والماركسية خصوصا، وبين فشل الإمبريالية في تحقيق أهدافها بالقوة، فقررت من أجل السّيطرة على الشعوب" اللجوء إلى الإغراء والإغواء بدلا من القمع والقصر، والاستفادة من التفكيك لضرب التماسك".[53] ويبدو أن هناك خلطا لدى التفكيكيين بين الكون كعالم مستقل وبين الذات ككيان منفصل. وبين تفاعل الذات مع هذا العالم، وكان ينبغي على التفكيك أن يحصر فلسفته في تفاعل الذّات مع العالم الخارجي، لأن هذا التفاعل متغير، والذات تتحرك في كل الاتجاهات، وتنظر إلى الشيء الواحد من مختلف الزوايا. ولا شك أن زوايا النظر إلى الكيان الواحد تتعدد بتعدد الأشعة المنعكسة على سطحه. ويصلح هذا بالنسبة للكيان المادي كما يصلح للمفاهيم والأفكار على السواء. ومن هنا وجب التفريق بين التفكيك والفكاك. فالتفكيك ينصب على بنية النص، وينطلق من الذات القارئة نحو النص. وهو لا يستطيع أن يبني إلا في حدود ما يفرضه النص. أما الفكاك فهو الانطلاق من النص نحو الفضاء الخارجي بعيدا عنه. وفي هذا تكون الذات متحررة من أي سلطان للنص. وهنا يتجه الانسياب وتغير الدلالات إلى آفاق رحبة. "فالنص ليس مجموعة من المعاني رصفت بجنب بعضها. إنه مجموعة من العلاقات المتشابكة... وقد تشكلت من تفكيك معاني من نصوص أخرى وإعادة تشكيلها من جديد"[54]، ولذلك فهذه العلاقة تفرض على القارئ ارتباطا ما، يشده بحكم سلطان هذا الترابط الموجود في النص. ويضاف إلى هذه العلاقات وسطوتها، استعصاء كثير من الأشياء والعناصر عن تفكيكها إلى ما لا نهاية. فصحيح أن قيمة ألوان اللوحة الزيتية مثلا تختلف من شخص إلى آخر، ومن وقت إلى آخر، حسب الحالة النفسية التي يكون عليها الشخص، ولكن هناك قواعد فيزيائية في طبيعة الألوان تتعدى القيم المتحركة، ولا دخل للإنسان في تحديدها. فكل

لون هو تركيب من عدة ألوان متداخلة. ويمكن تفكيكه إلى الألوان الأصلية التي ركب منها. ولكن سنصل في النهاية إلى ألوان أولية لا يمكن تجاوزها. وقد نظر "ميشال فوكو" في "تحولات الموضة والأفكار في القرن الثامن عشر وأكد على الانزياح أو التزحلق الذي يخص كذلك الفنون التشكيلية"[55].

في حالة ما إذا تحرك التفكيك وفكك نفسه، فإنه سيقدم خدمة هامة. إذ يتحول من معول هدم إلى معول للبناء. وسيوصلنا إلى الحقيقة بدل الشك المطلق " إن "دريدا" وأصدقاءه ... يعيدون إنتاج بعض مساوئ "اللوغو مركزية" على غرار "الهيغلي" ... وعلى غرار البنيوي "الغريماسي" الذي يلائمه مع مفهوم التناظرية الخاص به " [56]، نبه العالم النمساوي "عودل" إلى أن الإلمام بنظام ما"سواء كان فيزيائيا أو عدديا أو فكريا"لا يمكن أن يتم من الداخل. وبالتالي فإن المعرفة الكاملة للكون، لن تتم أبدا ما دمنا جزءا منه[57]. وهكذا ستبقى معرفتنا بالكون دائما ناقصة لأننا ببساطة نتحرك بالداخل. ونحن في الحقيقة محتاجون إلى من يقف خارج الكون وخارج ذواتنا، حتى يبصرنا بها، ويطلعنا على مصيرنا. وحاجتنا هذه يجب أن تقودنا إلى البحث المستمر. وإلى النضال المستميت. وسنصل إلى الحقيقة مهما طال الزمن، إذا نحن ثابرنا ولم نيأس.

من أهم ما يمكن أن يخرج به المرء من التفكيك هو هذه القدرة العجيبة التي يكتسبها في تحليل الأشياء وإدراك الواقع. حيث تتحول الدلالات إلى متغيرات لا ثبات لها، مما يحرر الفكر البشري من أي ضغط فكري أو تصور مسبق، قد يقف أمام حرية الفكر وانطلاقه. يغدو كل تصور وكل فكر وليد الظروف الزمانية والمكانية. ويغدو الباحث قادرا على التحليق عبر الدلالات دون توقف. ولا يخضع لأي منهج يفرض شروطه المسبقة. وعند هذا المستوى من الإدراك تبرز إشكالية فكرية تحتاج إلى التأمل هي: أن التحرك في هذا المجال بقدر ما يبدو أنه حر فإنه يظهر خضوعه هو الآخر لتصور مسبق لازم. هذا التصور اللازم هو الإيمان بالتفكيك كمنهج. والإيمان بالتفكيك مسلمة قبلية وتصور سابق لأي ممارسة نقدية كانت أو غيرها. وهذا الإيمان هو واحدة في نظري من المشكلات التي تسلب التفكيك هذه الحرية التي يدعو إليها. والإيمان بالتفكيك كعملية تتحرك في الإشارة الموجبة لهذا المسار، ترافقها عملية

أخرى في عكس الاتجاه، تحمل الإشارة السالبة وتتطلب النفي كبداية للانطلاق في المسار التفكيكي. نفي المؤلف نفي المركز. والحقيقة أن نفي المؤلف وإبعاده، عملية تتسم بشيء من الجحود، ونكران الفضل. فكيف ينفي الناقد من لولاه لما كان ناقدا ولولا تجربته كمحرك، ولولا معاناته، وهو يحوّل تلك التجربة إلى عمل وأثر لولا ما خلده هذا المؤلف في ذلك العمل لما كان القارئ ليقرأ. وما كان للناقد أن يقول شيئا. والجاحد من لا يعترف لصاحب الفضل بفضله، مهما يكن هذا الفضل ضئيلا. والاعتراف بفضل المؤلف لن ينقص من قيمة الناقد شيئا، ولا يلغي تأويله وقراءته.

بعبارة أخرى إذا كان" قتل الإله" كما في عبارة "نتشه" تحرر من قيده فإن عبارة "إحياء الإله في العقل" تحرر من فكرة "نتشه" التي أوصلت البشرية إلى الخراب. وقد تفطن "دريدا" إلى هذا فتحدث عن "المطلق/ النبي" أو "يهوه المطلق" الخاص باليهود. وهذا مركز آخر، وإن يبدو متزحلقا فهو يقود إلى نواس متحرك يستقر عند التراث الفكري لبني إسرائيل. والنتيجة بعد كل ذلك، تدفعنا إلى الاعتقاد بأن البحث عن الحرية المطلقة، هي التصور المضني، الذي يقفز فوق الوجود الحق. وعلينا أن نسلم أن أي مسار فكري يسيره العقل حتى ولو كان مسار التفكيك، الذي لا يعترف بأي بناء، يتطلب تصورا مسبقا، يتطلب إيمانا، يتطلب مسلمة قبلية لكي يوجد ويتحرك. وإذا كان الأمر كذلك فلنعترف بأن الحرية محكومة بالمنطقة التي نقف عليها.

وعلى الرغم من كون التفكيك ينأى بنفسه عن النظرية إلى كونه إستراتيجية، فإن "دريدا" يتبنى عدد من "التكنيات التي تنبه القارئ إلى تورطه الخفي مع مصادر وتقاليد عبرية وتتخذ هذه التكنيات أحيانا شكل توقيعات، بخط اليد تثير الحيرة من قبيل التوقيع "بـــالحاخام دريسا" أو تلميحات ضمنية إلى مناهج الشرح التلموذي".[58]

استطاعت المعارضة منذ منتصف الثمانينات أن تفضح المشروع التفكيكي. بدأ هذا المشروع في التراجع مفسحا المجال أمام مشاريع نقدية جديدة أبرزها التأويلية التاريخية الجديدة في كل من أمريكا وبريطانيا.[59] والقاعدة العميقة للتأويلية تقوم في الاعتراف بدائرة منهجية. فالدائرة التأويلية تقول إن الجزء لا يفهم إلا انطلاقا من الكل وهذا الأخير يجب أن يفهم بدلالة الأجزاء. فالتعمق التأويلي لمعنى نص مثلا يتم من خلال الذهاب والمجيء بين

الأجزاء المكونة له، والمجموع أو الكل الذي هو النص، وكذلك بينه وبين كل أكبر لا يكون فيه النص إلا جزءا. هذا الدياليكتيك لا حدّ له في الحقيقة. النص يحيل على الكِتاب الذي يحيل على العمل، الذي يحيل إلى السياق الوجودي والثقافي، الذي يحيل إلى العصر. التاريخ ... والتاريخية هي النتيجة الطبيعية لهذا المسار حسب "جيلبير هوتس" فلفهم عبارة عقلية، يجب وضعها في سياقها التاريخي، وبذل جهد للتخلص من الأفكار المسبقة التي جاءتنا من عصورنا وثقافتنا. وبوضع أنفسنا في السياق التاريخي والثقافي للعمل المدروس، نستطيع أن نمسك المعنى الأصلي لهذا الأخير. التأويل إذا هو القيام بفرضيات قراءة، لا نفتأ نصححها في طريق التدرج نحو فهم أكثر عمقا وموضوعية. [60]

إن أزمة الفكر الغربي أزمة تتشكل من الأزمة الوجودية ذاتها، هذا الفكر ينطلق في كثير من أطروحاته من النظر إلى الإنسان كقطعة من مستقيم. فالإنسان عنده يبدأ من نقطة محددة، وينتهي عند نقطة أخرى. والنظر إلى الإنسان بهذا التحديد في مجال الرؤية، يفضي بدون شك إلى أزمة فكرية خطيرة. ونتائجها على مستوى العقل والعمل ستكون أخطر. إن مبررات الأزمات التي تخبط فيها هذا الفكر تأخذ شرعيتها من المقدمات التي سلم بها وهي مقدمات تلتقي عند عدّ الموت معنى يتموقع في الجهة المقابلة للحياة، أو بمعنى آخر الموت يساوي العدم.

إن هذه الأزمة في الحقيقة هي أزمة الإنسان عبر التاريخ. فالعصر الجاهلي إذا ما تأملنا شعره يفضي بنا إلى النتيجة نفسها، حيث نظر الشاعر الجاهلي إلى ما بعد الموت، نظر اليائس من وجود حياة أخرى، تمتد معها نقاط حياة الإنسان.

يبقى السؤال المحيّر هو: لماذا يختار هذا الفكر هذه المقدمة دون سواها، ويسلم بها وينفي ما عداها. لماذا يختار العدم كمعنى للموت، على الرغم من أن هناك احتمالا آخر يطرح على طاولة البحث، وهو أن الموت مظهر لبداية تشكل آخر للحياة؟ .. لا شك أن التسليم بهذا المنطلق مع وجود القدرة على النظر في كل الاحتمالات الأخرى يبقى بدون جواب مقنع. ويبقى التفسير النفسي يقدم جانبا من الحقيقة فهناك عقدة دفينة تتحرك فيها حسابات قديمة أنشأت علاقة عداء بين الفكر والتيار الذي تبنى الوجهة الأخرى. عداء أسهمت في بنائه الكنيسة والتاريخ المظلم الطويل لتحالفها مع قوى

الطغيان على مر العصور المظلمة. والقانون ينطبق على الكنيسة كما ينطبق على التجمعات الدينية الأخرى، التي يتحالف أصحابها مع الظلم والاستغلال، ولا يسلم من ذلك المجتمعات الإسلامية للأسف الشديد حيث تصبح بعض المساجد وسيلة لتثبيت الخنوع والشعوذة وتأليه غير الله.

لقد انشغل الفكر البشري على مر التاريخ بالبحث في قضايا طبعته بطابع ثنائي حاد. فظل يتحرك بين أسئلة جمة تبحث عن أصله وماهيته والهدف من وجوده. وفي كل مرة كانت نتائج البحث والتفكير والتأمل الطويل تقود الإنسان إلى التخندق يمينا أو يسارا حسب ميول كل باحث وكل فريق ومنطلقاته.

فيقف فريق مع إيمانٍ يفسر وجود عبر اعتقاد في السبب الأول أو الخالق وينجر عن هذا مجموعة من التصورات والمقولات. ويقف الفريق الثاني موقفا نافيا لكل سبب أو خالق، يقف خلف الوجود الإنساني. وينتج تبعا لذلك أنموذجان للإنسان أحدهما يركن إلى السبب الأول، ويراه المحرك الأول والأخير لحياته في ميكانيزم جبري لا يتيح له أية حرية للتصرف. فيستكين ويركن إلى الراحة. ويتحرك الأنموذج الثاني متحررا من كل قيد يعيق حريته وينجح في مسعاه التحريري حينا، ولكنه يصطدم في النهاية في كثير من مجالات حياته بعدم قدرته على الحركة، فيقع في أزمة هي أكثر تدميرا من الأولى.

هل هناك طريق ثالث ينظر إلى الحقائق الكونية نظرة شاملة؟ نظرة تجمع وجهي الورقة، ولا تلغي إحداهما؟

بين البناء وصرامته وهيكله وتغلغله في سراديب الشكل وتحركه للهيمنة على العقل والروح، وبين التلاشي والانسحاق والحركة اللانهائية والتبخر مع الأمواج التي يتلو بعضها بعضا في حركة دائرية، وتتسع ولا تنتهي أو لا تنقطع، تقع هذه النظرة. بين هذا وذلك تتحرك رؤيا ثالثة للوجود. رؤيا أرى أنها يمكن أن تحسم تصورنا وتبلور زاوية نظر للوجود وللأشياء وللقيم.

حينما تتجمد الأشياء وتتحول السوائل إلى المعادن، ويتحول الإنسان إلى هيكل في متحف التاريخ، يتحتم الهدم ويصبح اقتلاع قواعد الهيكل كجذور الشجرة المريضة أمرا من صميم الحياة. وتجديد الحياة عن طريق الهدم وتفكيك الصرح المتهاوي أمر ضروري

وواجب. وحينما لا تعرف سواعدنا سوى تدمير كل بناء، صالحاً كان أو متهرئا حينما تسيطر علينا نشوة التدمير، ونجري نحو أفق لا ينتهي من التلاشي، يصبح التوقف وتثبيت القواعد في أعماق الأرض ضرورة من ضرورات الاستمرار، وواجبًا تفرضه حاجة الإنسان للبقاء. حتى لا يفنى نوعه ولا ينتهي وجوده تحت تميع حركة الخيال المنطلق في كل الاتجاهات. هكذا تعود حركتنا وحياتنا إلى مجراها وفق مسارها الحق، بناء وهدم، ثم بناء وهدم، إلى أن يبلغ الوجود على الأرض منتهاه.

إن عبقرية حياتنا وجمال وجودنا وتعقيد كياننا أمور تكمن في هذه الازدواجية التي خُلِقنا عليها. مُقيّدون بقيود كثيرة تحد من حريتنا، وفي الآن ذاته يمكننا أن نفعل كثيرًا ونتحرك في اتجاهات متعددة. إن عظمة من أوجدنا تكمن في أنه أعطانا هذه القدرة على الفعل الحر القادر المخير. ولكنه فعل مراقب في كل لحظة حتى لا يقود إلى التهلكة، ومحكوم بمجموعة من المعوقات، هي بمثابة التحديات الموجهة للسلوك والراسمة لجزء من مساره.

الهوامش:

1- بيتر بروكر. الحداثة وما بعد الحداثة- ت. د. عبد الوهاب علوب- منشورات المجمع الثقافي أبوظبي-ط 1 . 1995، ص 8.

2- عبد الرزاق الداوي. موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر. دار الطليعة للطباعة والنشر - بيروت. ص15.

3- ول ديورانت - قصة الفلسفة- مكتبة المعارف – بيروت –ط 5 - 1985 - ص 345.

4-Kant – Critique de la raison pure – Tome 1 – Librairie philosophique de l Adrange –b Paris – 1845 – P 41.

5- René Descartes – Discourse on method and meditations on first philosophy - translated by Donald A cress - 4 edition – Hackett publishing – p 15.

6- عبد العزيز حمودة - المرايا المحدبة – من البنيوية إلى التفكيك – عالم المعرفة - 232 – ابريل 1998 ص 299.

7- فريدريك نيتشه. أفول الأصنام- ت. حسان بورقية، محمد الناجي- إفريقيا الشرق ط1. 1996 ص32.

8- عبد الرحمان بدوي-نتشه- وكالة المطبوعات – الكويت-ط5، 1975، ص 252.

9- ن.م.س ص 238.

10- F. nietzsche, la volonté de puissance, traduction. genevieve bianquis, gallimard. Paris.1947 t2 p.146

11- نيتشه. أفول الأصنام. ن.م.س، ص59 .

12- جيل دولوز –نتشه والفلسفة. ت أسامة الحاج المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع – بيروت ط 1، 1993، ص 11.

13- عبد الرحمان بدوي. ن م س ص 165 .

14- عبد الرحمان بدوي-نتشه ن. م. س. ص125.

15- عبد الرزاق الداوي- موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر ن. م. س. ص70.

16- Heidegger. kant et le problème de la metaphisique. traduit par alphonse de waelhens et walter biemel. tel gallimard 1953 p.27

17- Heidegger. kant et le problème de la metaphisique. traduit par alphonse de waelhens et walter biemel. tel gallimard 1953 p.59

18 - عبد الوهاب المسيري، د.فتحي التريكي - الحداثة وما بعد الحداثة- دار الفكر دمشق 2003– ص 78.

19 - جون ستروك- البنيوية وما بعدها– ت. د. محمد عصفور. عالم المعرفة عدد206 فبراير 1996 ص 76

20 - جون ستروك البنيوية وما بعدها ن.م.س . ص83

21 - جون ستروك البنيوية وما بعدها ن.م.س .ص 110

22 - جون ستروك البنيوية وما بعدها ن.م.س. ص89

23- ن.م.س . ص 89

24 - ن.م.س . ص86

25 - عبد الله الغدامي- النقد لثقافي- قراءة في الأنساق الثقافية العربية. المركز الثقافي العربي- ط3 -2005. ص19.

26- Hassan Tahri. la dynamique de la négation et la logique avec inconsistances : u.c. de.gaulle. lille. 2005. p.31

27- من مقال. عبد الرزاق الداوي- بعنوان «القطيعة والتناقض والسيرورة عند لوي التوسير» نشرت بالتحقيب- سلسلة ندوات ومناظرات. رقم61 . منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط. ص 31.

28 -شاكر عبد الحميد. الخيال من الكهف إلى الواقع الافتراضي. عالم المعرفة. عدد 360 فبراير 2009، ص18.

29 - ن. م. س. ص20.

30- غاستون باشلار- تكوين العقل العلمي- ت.د. خليل أحمد خليل المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. بيروت. ط6 2001. ص2001 .

31- عبد الرزاق الداوي- موت الإنسان......ن. م. س. ص152.

32- M.Foicault- dits et écrits. Gallimard .1994. p.448

33 - د. محمد مفتاح. التشابه والاختلاف- نحو منهجية شمولية المركز الثقافي العربي. ط1 1996. ص 22.

34- ن. م. س. ص178

35- جون ستروك- البنيوية وما بعدها . ن. م. س. ص134 .
36 -Plichel Foicault. histoire de la folie. édition gallimard 1972 p.555
37- Plichel Foicault. histoire de la folie. édition gallimard 1972 p.556
38- عبد الرزاق الداوي- ن. م. س. ص159
39- ميتال فوكو - حضريات المعرفة. ت سالم يفوت- المركز الثقافي العربي- بيروت- 1987. ص7 .
40- Michel Foucault. les mots et les shores. gallimard. Paris 1966. p.397
41- Lucio d'alessendro et autres…-Michel Foucault . trajectoire au cœur du present-iipgsf-1998-p 8.
42- Derida. le monolinguisme de l'autre. galilee,1996 p.13
43- j.m. Bernstein. the fact of art. aiesthetic alienation prom kant to derida and adorno. first pub. by the pensylvonia state university. 1992. p.136
44- ن. م. س. ص 137 .
45- Derida – La Vérité En Peinture – Flammarion – P 23
46- الربضي- علم الجمال بين الفلسفة والإبداع. دار الفكر .ط 1995.1 د.إنصاف. ص 286
47- عبد الرحمان بدوي- فلسفة الجمال عند هيجل – دار الشرق- ط1996 . ص43
48-J.M. Bernstein. The fact of art – p137
49 -Jurjen Habermas – On The Pragmatic Of Communication – Mit Press – Combridge 1998 – P 387
50- Ken Wilber Integral Art And Literary Theory - P 5
51 - عبد الرحمان بدوي- نتشه – ص 269
52- j. Dérida. Spectre de Marx. Edition Galilée. Paris. 1993. P.38
53 - المستييري، ود التريكي- الحداثة وما بعد الحداثة- ن.م.س ص. 169.
54- Peter ekegren. The reading of theoretical texts a critique of criticism. In the social sciences 1999. P.168
55 -Max I mdahl/ Françoise. Laroche/ Michael pastoureau. Couleur. Editions MSH. 1996. P.12
56 - بيير. ف. زيما. التفكيك. دراسة نقدية. ت. أسامة الحاج - المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع – بيروت- ط1. 1996- ص159.
57 - د. جمال ميمون. د.نضال قسوم- قصة الكون- ن.م.س. من التصورات البدانية إلى الانفجار العظيم دار المعرفة. الجزائر -ط2-2002 -ص 301.
58 - مجموعة من الكتاب. البنيوية والتفكيك مداخل نقدية- ت- حسام نايل. أزمنة للنشر والتوزيع. عمان. ط1 .2007 .ص256.
59- عبد العزيز حمودة - المرايا المحدبة – ن – م – س – ص 297
60 -Jlbert Hattois. De la renaissance a la postmodernité - p.362.

الفضاء السيري وتداعيات الصوت الراوي في رواية تيميمون لرشيد بوجدرة

أ.د الطاهر رواينية

جامعة عنابة

1- **الفضاء السيري :** كان أغلب قراء الرواية يعتقدون أن كل محكي روائي لا بد أن يتوفر على لغز أو سر ما، فجاء هنري جيمس[1] ليشكك في هذا الاعتقاد المتوارث عن أزمنة السرد القديمة، وليحول عملية التلقي نحو وجهة جمالية، لا تعتد إلا بالوقع أو الأثر الجمالي، الذي يتوج عملية القراءة والتلقي والتفاعل بين النص والقارئ أثناء مسلسل بناء المعنى والتحقيق الجمالي للعمل الروائي، وهو ما جعل الرواية تنزع أكثر للعناية بطرائق الحكي والسرد والعمل على تقديم إدراك محدث للإنسان والعالم، يبدو من خلاله الإنسان كما يرى ج. جينيت G.Genette "يعاني ديمومته ككآبة، وداخله كوسواس أو غثيان، مستسلم للعبث والتمزق؛ يهدئ روعه بإسقاط فكره على الأشياء، مشكلا منها مخططات وصور مستعيرة من فضاء المهندسين شيئا من ثباته واستقراره"[2]؛ وقد عملت الرواية الحديثة على ترجمة وتأويل هذه الإشكالية من خلال جعل أي مشروع واقعي يتحول إلى نوع من الممارسة الجمالية للتناقض واللغو والعنف والمماحكات الكلامية، وكأن ما يقع ليس أكثر من كلام أو مغامرة للكلام ؛ أو هو نزوع للأسطرة والمبالغة، التي لا تخرج عن حدود محاولة بناء متخيل سردي إشكالي، أو اختراع عالم هو أقرب إلى "الاستعارة القاسية عن محنة المبدع الذي لا يبخل بأكثر الأشياء قداسة في سبيل أن يحقق حلمه في تجديد الكون، وإعادة بناء العالم، واختلاق تلك القيم التي يعتقد أنها تستطيع أن تهب وجودنا المعنى الحقيقي"[3].

هذا التوجه بقدر ما أولى للبناء الروائي أهمية خاصة باعتباره عملا واعيا وديناميكيا ومتعدد الأبعاد، يستند إلى مهارة وخبرة في الرؤية والنظر والتخطيط، فإنه

أولى أيضا – وبطريقة مجازية – أهمية كبرى للمؤلف لا من خلال إسناد وظيفة السرد إلى ضمير المتكلم؛ فالضمائر النحوية والصرفية قد تنوب عن بعضها بعض، كون الرواية ليست سوى كلام تتسرب من خلاله أصوات مختلفة، وإنما من خلال خصوصية التجربة الفنية "إذ تصير في الأدب كما تقول جوليا كريستيفا : فضاء أهوائي الذي أرى فيه الوجود بصورة زمن محسوس" [4]، وعبر خصوصية هذه التجربة يمكن للكاتب الروائي أن يلتقي الآخرين وأن يتواصل معهم، فالرواية سجل أكثر منها مرآة، وعلى القارئ أن يحسن القراءة وأن يحسن الإنصات، و"أن من يحسن الإنصات /(من يحسن القراءة) لا بد أن يدرك صوت الكاتب، صوت الراوي، وصوت الشخصيات وصوت المتلقي، وفي بعض الحالات حتى صوت المقدم وصوت المصدر"[5] أيضا.

ضمن هذا التوجه يتزايد الاهتمام بمن يكتب سواء أكان مجسدا أو مجردا أو ضمنيا، فهو دائما ذو كينونة سيميائية، كونه المنتج لعلامات النص والمشيد لعالمه المتخيل والمنظم لأصواته، ولشبكة العلاقات الحوارية على مستوى النص، وفي علاقاته بالنصوص الأخرى السابقة أو المتزامنة معه، ولذلك فإن الرواية بقدر ما هي عالم أو أكثر هي مركب ولعبة دقيقة للأصوات، و"المؤلف العظيم لا يوجد حصرا في المكونات التقنية ولكنه لا يوجد كذلك خارجها" [6]، حيث يتعاظم الحضور كلما نزعت الكتابة الروائية لتبني فضاء سيريا، وقد وصف ف. لوجون PH . Lejeune موقف أنديه جيد من محكي السيرة الذاتية بأنه يبدو متناقضا، فهو إلى جانب استثمار حياته وعمله الروائي لبناء وإنتاج صورة له، فإن ذلك ليس ما ندعوه بابتذال استلهاما سيرذاتيا، وذلك أن الكاتب يستعمل كل المواد المستعارة من حياته الشخصية ولكن وفق إستراتيجية تهدف إلى التأسيس لهوية شخصية من خلال ألعاب كتابية متنوعة جدا[7]؛ لا تكف عن خداع القراء وإثارة فضولهم، وفي هذا المستوى يمكن أن نشير أيضا إلى رواية "تيميمون"[8] لرشيد بوجدرة، والتي نشرت مع بداية حقبة العنف والإرهاب في الجزائر، والتي لم تكف أيضا عن ممارسة نوع من الكتابة تزاوج بين الحكي والسرد والإبصار، وتجمع وتؤلف بين المرجعي والمتخيل من أجل إنجاز " بنية متخيلة للأنا"[9] في علاقته بتداعيات الصوت الراوي، الذي يجمع بين وعي الراوي

العين السينماتوغرافية، أي انه على الرغم من الخاصية الذاتية للسرد فإن الراوي يعلم أشياء كثيرة جدا، لا يفترضها أو يستدعيها فقط، وإنما يراها أيضا، حيث "يتقلص الوعي في نظرة، وتصبح الأشياء جوهرا وشكلا ولونا بدل أن تكون معنى"[(10)]، مستعملا في ذلك لغة تزاوج بين الكلمات والأشياء، وأسلوبا مهما بلغ من دقة التعبير والوصف فيه – دائما – شيء من الخشونة والبذاءة والسوقية.

تتجلى هذه البنية المتخيلة للأنا من خلال محكي سيرذاتي مخاتل ومحير يهيمن فيه الميثاق السردي على الميثاق السيرذاتي، أي يهيمن فيه التخييل على أية حقيقة يمكن أن تنسب مباشرة إلى حياة الكاتب الشخصية، وإن كانت هذه الرواية ذات صلة ما بتجربة ذاتية عاشها بوجدرة في تيميمون هربا من المجازر التي كان ضحيتها المثقفون في العشرية السوداء، وإن كان بوجدرة قد تلافى الإشارة إلى ذلك، واكتفى فقط على مدى المسار السردي للنص بالإشارة إلى الخوف الأبدي والدائم الذي يحاصر الراوي المتماثل حكائيا مع ما يرويه، أو الراوي البطل، يقول: "أقود الحافلة من خلال الليل العاتم فأسترجع ذهني، لكن ذلك الخوف المتأصل في أحشائي دائما ودوما، مازال يقلقني وينغص علي أيامي"[(11)]؛ يضاف إلى ذلك الرغبة في الهروب من شيء ما يؤرقه، يقول : "من حين إلى آخر تأخذني نشوة وجذبة وذهولية، كالغبطة اللامحدودة، كالجذبة الصوفية، لكنني منذ الطفولة أهرب دائما من شيء ما، أو بالأحرى أحاول ذلك"[(12)]؛ كما يأتي الإلحاح والتنبيه إلى أخبار الاغتيالات المتكررة للمثقفين، التي تنشرها الجرائد المختلفة مؤكدا حس الخوف والهروب في نفسه، يقول: "الكاتب الكبير طاهر جعوط يغتال برصاصتين في رأسه من طرف ثلاثة إرهابيين وهو يقود ابنتيه إلى المدرسة"[(13)]، حيث يعيد نشر هذه الأخبار بخط بارز وغامق تعبيرا عن الخوف الممزوج بالغضب والرفض، وهو نوع من الرد بواسطة الكتابة الغاضبة التي "يستمد متخيلها من مشاعر مرضية استعارات العنف، ويصبح الغضب ذلك الكزاز الفكي أو ذاك الهيجان المبحوح مثل الجلطة في الحلق"[(14)]، حيث يمكن أن يفسر هذا الهروب وما يصاحبه من خوف وإدانة مبحوحة بأن بوجدرة يتميز بنوع من الاحترافية والإدراك الجمالي لتداخل الأجناس الأدبية وتقاطعها، وبأن الرواية أكثر قدرة على قول الحقيقة وأكثر صدقا فنيا من السيرة الذاتية، أي "إن تعبير الكاتب عن

شخصيته وعن حقائقه الباطنية ليس مقصورا على الحالات التي يعتمد فيها على تدوين قصة حياته الحقيقية. فقد يكشف الكاتب عن حقيقة نفسه بدون عمد منه أكثر مما يكشف عنها متعمدا مصرحا بعزمه على ذلك"[15] وهو ما يبدو أن بوجدرة يتبناه في أغلب أعماله الروائية التي تتناص داخليا وتلتقي وتتقاطع في قصدياتها العامة والإيديولوجية. وسوف أذهب بعيدا لأقول إن الفضاء السيرذاتي في رواية تيميمون ينفتح على نوع من الحميمية والذاتية المغلفتين للصوت الراوي الذي جعل من فضاء الليل وفضاء الحافلة "الشطط" فضاء حميميا لا سلطة فيه تعلو على سلطة الراوي، ولا خطاب يناقض خطابه أو يتعارض معه ؛ فنحن لا نتلقى إلا ما يقوله ولا نرى العالم إلا من خلال عينيه، وهو ما يجعل هذه الرواية أقرب إلى اليوميات أو المذكرات الشخصية المليئة بالاستيهامات والمثقلة بالذكريات، بخاصة ذكريات الطفولة والشباب التي لا يخلو منها عمل من أعماله الروائية، وقد جاءت فصول الرواية مؤكدة على هذا التأويل بإغفال التسمية وإسقاط العنونة الداخلية وتعويضها بترقيم متدرج من واحد إلى سبعة، بحسب أيام الأسبوع التي يمكن للرحلة أن تكون قد استغرقتها حيث تم الإعلان في الفصل الأول عن بداية الرحلة الروائية المتخيلة نحو تيميمون "لقد غادرت الجزائر العاصمة منذ أيام قليلة فقط"[16]، وكان الفصل السابع بمثابة الإعلان عن اكتمال الرحلة السياحية المتخيلة وتحقيق مقاصدها السردية والدلالية، ثم العودة نحو العاصمة.

يضاف إلى ذلك أنه على الرغم من أن الراوي يفتقد إلى هوية كونه غير مسمى، لكن هذا الإغفال لا يجعلنا نسقط في متاهات التعقيد والغموض لأن النص الروائي بقدر ما هو مفعم بالتخييل فهو أيضا مثقل بالسرد الإحالي، وبالتالي فـــ"إن تأويل الذات يجد في السرد من بين إشارات ورموز أخرى وساطته الأثيرة، وتقوم هذه الوساطة على التاريخ بقدر ما تقوم على الخيال، محولة قصة الحياة إلى قصة خيالية"[17]، وقد عمل رشيد بوجدرة في رواية تيميمون على جعل الراوي المتكلم وسيطا سرديا بيننا وبينه، ولكنه كان يسعى لإسقاط هذه الوساطة المجازية وحلوله في نصه عبر أنا غازية ومهيمنة على وظيفتي السرد والتمثيل إلى درجة تحولت فيها الأنا إلى راو وموضوع للسرد في الوقت نفسه، أو بتعبير آخر "فإن فرادة الراوي تشكل بديلا

للمؤلف، أو ممرا مرجعيا ممكنا بواسطته نستطيع الوصول إلى المؤلف كذات متورطة في ممارسة رمزية"[18]. وبالتالي فإن "الحديث عن الراوي هو اختراق لمناطق التوسط أين يمكن ملاحقة مضاعف الراوي ومضاعف السرد، وهنا يأتي دور المؤلف"[19]، وقد لعبه بوجدرة بحرفة وإتقان في رواية تيميمون إلى حد يجعل منها جنسا أدبيا معلقا بين الرواية والسيرة الذاتية الروائية، وهو ما يفسح المجال لتداعيات الصوت الراوي ولاشتغال الإيهام المرجعي، الذي يعمل على تكريس الفضاء السير ذاتي وهيمنته المطلقة على مستوى المسار السردي، على أساس أن رواية تيميمون ليست أكثر من رحلة روائية متخيلة داخل فضاء صحراوي متخيل هو فضاء تيميمون الرواية.

2- **الفضاء المتخيل:** يصرح رشيد بوجدرة أن "كل مدن العالم، وكل مدن الجزائر حاضرة بكثافة (في أعماله الروائية) كونه كاتبا مدينيا"[20]، ويأتي عنوان الرواية "تيميمون" ليؤكد هذه الصفة، ولكننا لا نجد حضورا لهذه المدينة في المتخيل السردي للرواية ما عدا بعض اللقطات أو الومضات الفضائية المشخصة والمعلق عليها، تأتي مصاحبة لبعض الاسترجاعات المتنوعة والمتعلقة بتذكر بعض المواقف أو الشخصيات، وتعد هذه الفضاءات أماكن اتصال وعبور، وتتمركز هذه الفضاءات في مدينة قسنطينة بخاصة، ثم الجزائر العاصمة، ثم جينيف، وهي – في الغالب – أماكن منزوية وحانات ومواخير، وأماكن عبور مؤقت قصد التسلية والترفيه وقضاء الحاجات أو التعرف على فضاءات يحوطها غموض كبير، فبقدر ما هي محظورة هي مرغوبة أيضا، ولم تأت هذه الفضاءات إلا عبر حركة التداعي، حيث كان الراوي منشغلا أكثر بفضاء الرحلة الصحراوية المتخيلة التي يشكل فيها فضاء الحافلة "شطط" مركز الفضاء المتخيل وبؤرته، ومن خلاله يبني النص الروائي فضاءات متعددة الإشارات والمسافات، وفق خطة ومنظور يتلاءم مع نظامي الخطية والتشعب في الخطاب السردي، يمكن حصرها في ثلاثة فضاءات تتجلى من خلال تمفصلات النص التصويرية والمكانية، وعبر حركة الوعي الراوي ؛ ترد في النص متدرجة ومساوقة للتحولات السردية، ومنسجمة مع تقدم النص الروائي وتطوره كمحكي وكخطاب موجه.

2-1- فضاء الحافلة: يشكل فضاء الحافلة "شطط" فضاء ممهدا ومؤطرا للمحكي الروائي، حيث تتماهى حركة السرد مع حركة الحافلة وتصبح خطية السرد وتشعبه مرتبطة بخط سير الحافلة ومتقاطعة معه على أكثر من صعيد،بل موازية له ومتزامنة معه، وأعني بذلك طريقة إدراك الفضاء والنظر إليه ثم روايته، أو بحسب هنري ميتيران H. Mitterand "الفضاء المتخيل، أو الفضاء المضمون، أو الترابط الطوبوغرافي للحدث المتخيل والمروي"[21]؛ حيث يتجلى هذا الفضاء تدريجيا كلما تقدم السرد يضيء طريق هذه الرحلة السياحية الليلية نحو مدينة تيميمون، ومن خلاله ينظر الراوي إلى جهتين متعارضتين : ما سيكون وما يمكن أن تتفتح عليه هذه الرحلة التي يتعانق فيها السرد والليل من آفاق ومفاجآت متوقعة أو غير متوقعة، و"الحافلة تشق طريقها الصحراوي"[22]، و"هي تسير على درب ضيق وكأن أرضيته عبارة عن صفيحة حديدية مرملة"[23] ؛ وما كان، أي ما فات، وهنا يلعب ومض الأعماق وتنتقل حركة الوعي الراوي من الحاضر "الليل الصحراوي" بكل ما يخبئه من مفاجآت، إلى الماضي القريب أو البعيد من أجل إعادة بعثه وترهينه بوصفه حدثا أكثر منه حقيقة سابقة الوجود ؛ ويتعلق الأمر هنا بصفقة شراء الحافلة "شطط" من سويسرا في جلسة خمر، وما صاحب عملية الشراء من أخذ ورد على أساس أن الحافلة قديمة ولا تساوي الثمن الزهيد الذي دفع فيها، حيث يعتقد الراوي أن صاحبها السويسري أحس أنه استغل الشاري ببيعه هذه العربة القديمة، يقول الراوي : "وسادني آنذاك انطباع جعلني أفكر أن البائع أخذته الشفقة علي إلى حد أنه أراد إعادة المبلغ المالي المزري إلي بعد أن دفعته له. وكأن ضميره وبخه نظرا لقدم العربة كذلك، فحاولت طمأنته وصرحت له عن قدرتي الهائلة في ميدان الميكانيك ووعدته بتصليح المحرك والإطار ذي الشكل المربع والمكور في آن واحد من طراز الأربعينات"[24]؛ وبعد شراء الحافلة وتصليح محركها وتهيئتها لتكون حافلة سياحية تربط بين الجزائر العاصمة وعالم الصحراء، تأتي قصة تسميتها "شطط" أو "الشطط"، يقول الراوي "لقد لقبت حافلتي هذه بلقب "الشطط" وكان ذلك أثناء سكرة أخرى في إحدى حانات العاصمة"[25] .

يبدو أن هذه العناية الخاصة التي يوليها الراوي للحافلة شطط تخفي وراءها إستراتيجية خاصة أراد من خلالها المؤلف أن يجعل من فضاء الحافلة "شطط" نصا

موازيا لكلية النص الروائي "تيميمون"، وأن يلجه ليسكنه ويحتمي داخله من الخوف الأبدي الذي يتهدده في العالم الخارجي ؛ ولذلك اختار الليل زمنا للسرد، أي ل"اختلاق أقوال وإسنادها إلى من لم يتلفظ قط بها"[26]؛ وزمنا للارتحال والتسلل والسري ليلا هربا من أعين الرقباء المتلصصين ومن أذى القوى الشريرة المتربصة بأمثاله من المثقفين وأصحاب الآراء الحرة ؛ يقول الراوي : "لكن ذلك الخوف المتأصل في أحشائي، دائما ودوما، مازال يقلقني وينغص علي أيامي. أسلك مسلكي في الظلام الحالك ويدايا تنضان عرقا دبقا كما هي العادة وذلك رغم الصقيع الصحراوي الذي يسود داخل الحافلة"[27] ؛ حيث يصبح فضاء الحافلة ملجأ، ومكانا لتوجيه مزدوج وديناميكي نحو النظام الدال الذي أنتجه، وكذلك نحو مجموع السياقات الاجتماعية والإيديولوجية التي يشارك فيها كخطاب.

وفي هذا المستوى يصبح فضاء الحافلة معادلا لفضاء النص انطلاقا من تماهي حركة السرد مع حركة الحافلة، وتماثل عالم الحافلة مع العالم الذي يشيده النص من خلال القراءة والتلقي والتأويل؛ وهو عالم يحاول أن يصطبغ بالصبغة الواقعية وأن يتكامل في زيها المحلي خارج النص، مع العلم "أنه – وبعيدا عن أي شك – حين يوجد فضاء فني لا يمكن مطلقا اختصاره في إعادة إنتاج بسيط لأي من الملامح المحلية لمشهد واقعي"[28]، وأن هذا الفضاء لا يوجد خارج النص ولا قبله؛ وإنما النص هو الذي "يعينه ويشكله ويمنحه معنى بطرائق متعددة وعلى أكثر من مستوى"[29]. وقد سعت رواية تيميمون لكي تمنح هذا الفضاء أبعادا متعددة، وأن تجعل منه فضاء إطارا لكل الفضاءات الأخرى: كالذكريات، والحالات النفسية والعقد والأشياء، وعالم الصحراء، وكل مظاهر التفاعل النصي، وكل ما يمكن سرده أو استدعاؤه من الأحداث ومن الروابط الطوبوغرافية التي تفسح المجال لهيمنة الفضاء المتخيل عبر جغرافية الأماكن الصحراوية، أو الأماكن والفضاءات المدينية المرتبطة بالتداعيات الشعورية لحركة الوعي الراوي، ومن مجموع هذه الفضاءات والأماكن يتأسس المحكي الروائي، ويتأسس معه الإيهام الواقعي، فالمكان يضفي على المتخيل مظهر الحقيقة، وتسميته تعد إعلانا عن أصالة المغامرة [30]، ولذلك يمكن عد فضاء الحافلة "شطط "، رحلة في المكان والزمان، حيث لم تكن الرحلة عبر مجاهل

الصحراء وغابة الذاكرة غاية في حد ذاتها، وإنما كانت وسيلة للمعرفة والاستكشاف؛ استكشاف حدود الذات الضائعة وتجاوز عقدة الخصاء ولو من خلال حالة حب مستحيلة أشبه بالجذبة الصوفية.

وقد كشف وصف فضاء الحافلة عن نوع من علاقات التناغم بين الراوي وبين الحافلة من ناحية، وبينه وبين السواح الذين يقودهم كسائق ودليل سياحي داخل عالم الصحراء، أين تتكرس جغرافية العراء والتيه ولا يجد الإنسان من بد سوى أن يتوحد مع الأشياء ومع الآخرين من ناحية ثانية، ولذلك اتسع مجال الوصف وجاء مزاحما للسرد داخل النظام السيميائي للنص الروائي، ويتعلق الأمر بالوقفات الوصفية والتأملية وبتحليل المشاعر، ووصف الأشياء التي يضج بها عالم الصحراء. وفي هذا المقام يهمنا ما يراه الراوي وكيف يتعاطف مع الأشياء التي يراها، حيث تحتل الحافلة شطط والسائحة الجميلة "صراء" مركز الرؤية وبؤرتها، وقد نالتا حظهما من الوصف إلى حد يجعلهما أثيرتين لدى الراوي، ومحط اهتمامه والمحرك القادح لأحاسيسه ومشاعره.

يأتي الإطناب في وصف الحافلة شطط وتوزيع هذا الوصف على مدى مسار النص الروائي كمعادل لما يقوم بين الراوي وشطط من اتصال لا يعقبه انفصال ما، منذ أن اشتراها وجعل منها وسيلة لنقل السواح إلى الصحراء، فكل تنقل للراوي في الزمان والمكان يكون بمصاحبة شطط أو من خلال فضائها، وهذا في حد ذاته يبرر التشاكل الدلالي والسيميائي بينهما، فبقدر ما يحيل عليه المظهر الخارجي من رثاثة وقدم وشيخوخة، وكل المناويل اللفظية الملحقة بهذا المعنى، فإن الجوهر أو المحرك الداخلي يتميز بقوة دفع وتحد وعزيمة صلبة على الرغم من كل الأخطار والمفاجآت غير المتوقعة والمحدقة بكل مغامرة في دروب الصحراء، إذ في الصحراء يصير المكان مكانين والزمان زمانين؛ أحدهما للموت والآخر للحياة، وصراع الحدود القصوى هو علامة الوجود الوحيدة في الصحراء [(31)]، وهو ما توحي به أيضا تسمية الحافلة "الشطط" أو "شطط"، أي مجاوزة الحد في المغالبة والتحدي "ورغم إطارها البالي، فإن الحافلة توخي لي بأنها تدفع نفسها دفعا من خلال هذه المادة العمياء

والصلبة التي يتكون منها الليل. ذلك لأن المحرك عكس الإطار قد أعيد تصليحه وغيرت كل قطع الغيار الأساسية فيه، فأصبح نموذجا رائعا للدقة والسرعة"[32].

أما العناية بوصف "صراء" فتتم من خلال التواطؤ والتنازع بين السرد والوصف، حيث ينتمي هذا الموضوع إلى فضاء الرغبات والمحظورات، وتكشف مشاهد الوصف التي تحتل فيها "صراء" مركز الرؤية والإبصار عن رغبة الراوي (سائق الحافلة والدليل السياحي) في إقامة علاقة تواصل وحب مع صراء وتجاوز حالة الانفصال والانقطاع عن النساء بسبب خوفه منهن، حيث تشكل "صراء" موضوعا لتحقيق الذات / (الراوي) هذه الرغبة، إذ تؤدي علاقة التواصل بينهما إلى تجاوز حالة المواجهة بينه وبين المرأة، وتحقيق المصالحة، وبالتالي تجاوز حالة الخصاء واستعادة الإحساس بالذكورة المقموعة بسبب ما يرقد في لا وعيه من عقد، يقول الراوي: "أبهرني فيها ذلك الجسم المرن والهندام المهفهف والبشرة المصقولة والصدر المسطح والأعين البنفسجية، وقد تحول لونها إلى الأزرق الفاتر بعد أن شربت رفقتي كأس فودك فريد. انبهرت إذن بكل هذا الجمال وعلى الخصوص بمظهرها الرجولي.."[33]، ويصف شفاءه من عقدة المرأة قائلا: "منذ أن رأيت صراء لأول وهلة فهمت أنها هي المرأة الأولى التي روعتني إلى هذا الحد. لم أهتم قبلها بالنساء أبدا وعمري الآن يناهز الأربعين، كنت أتهرب منهن وأتفادى أية خلوة معهن [34].

وهكذا يعمل تواطؤ الوصف والسرد على فتح أفق انتظار يسهم في التحفيز على استمرار القراءة مع استمرار التطور والتوتر السردي الذي يتلاءم مع نظام الخطية والتشعب الذي يتكئ عليه المنطق السردي في الرواية.

2-2- فضاء العتمة: يبدو أن اختيار الليل ميقاتا للسفر والارتحال داخل عالم الصحراء، يستند إلى إستراتيجية مبرمجة من قبل المؤلف، لما يمثله الليل من حضور مجازي في السرد العربي، ولما يرتبط بهذا الحضور من إغواء وخداع وريبة، قد تجر على صاحبها الويلات ،إذ أن أغلب الأسفار والارتحالات المتخيلة في السرد العربي تتم في الليل، فالليل حجاب وستر يعلو فيه الإيهام ويتكرس مبدأ سرديا، يقول الراوي : "الصحراء – ليل – عبارة عن تضليل رهيب، نوع من الحلم اليقظ. في الصحراء

يفقد الإنسان إحساسه بالواقع"(35)، كما يفضل السفر عبر الصحراء ليلا لطبيعة المناخ الصحراوي القاسية ؛ حرارة بالنهار وبرودة بالليل، وقد عمل المؤلف حسابا لبرودة الليل الصحراوي، يقول الراوي : "أسلك مسلكي في الظلام الحالك ويدايا تنضان عرقا دبقا كما هي العادة، وذلك رغم الصقيع الصحراوي الذي يسود داخل الحافلة. رفضت من البداية وضع المكيف الهوائي ظنا مني أنه غير لائق واصطناعي. لذا أحمل داخل الصندوق الخلفي كمية هائلة من البرانيس الوبرية والأكملة الصوفية "(36)، ثم إن السفر بالليل بالنسبة للسواح يتيح لهم برمجة زيارات المواقع الأثرية نهارا والاستمتاع بجمال الصحراء ونظام الحياة والعمران فيها، يقول الراوي : "تعودت الوصول إلى تيميمون مع طلوع الشمس حتى يتمكن السواح من اكتشاف هذا القصر البربري العتيق بواحته الخصبة / حيث نظام توزيع مياه السقي يعود أصله إلى آلاف السنين، فكان يبهرني بتشعباته وتشابكاته. لذا كنت أقطع المسافة بين المنيعة وتيميمون ليلا " (37) .

والملاحظ أيضا أن السفر بالليل يشبه السفر عبر أحلام اليقظة يتوحد فيه الإنسان مع ذاته في رغبة ورهبة، ويبدو أن له إيقاعا خاصا "في حياة رشيد بو جدرة وفي أعماله التخييلية، حيث يرتبط في المتخيل السردي عنده بعالم الذاكرة وبالطقوس السردية، من بينها "طقوس الحكي والسرد، وهي في حد ذاتها طقوس مستعارة أو مستوردة أو مسروقة من فضاءات أساطيرية [أو سيكولوجية] أو ملتبسة بها" (38). وقد أتاح هذه السفر الليلي لبديل المؤلف / الراوي، أن يعيش تجربة عشقية خارقة تخرجه من تبكيت وقمع السلطة النهارية التي ورثها عن زمن الطفولة والشباب وحالت بينه وبين المرأة زمنا طويلا، يقول الراوي : "أنا الذي كنت أخاف النساء، ولكن ها قد حان دوري فأصبحت معلقا بهذه الفتاة الرائعة (...) استرق النظرة في اتجاهها من خلال المرآة الارتدادية الداخلية فأجدها متقوقعة الجسم داخل مقعد الحافلة في الصف الأول(...) كانت الفتاة تثير في البلبلة وتعكر صفوي"(39) وهكذا كان لسلطة الليل العشيقة سحرها وفتنتها التي أخرجت الراوي من غفلته وجعلت منه صريع الحب والغرام، و"العاشق يرى محبوبته في جنح الليل وفي جنة ستره"(40) حتى ولو كان هذا الحب من جانب واحد أو كانت الحبيبة غير مبالية وخائنة، يقول الراوي : "ورغم كل

هذه المحاولات يتراءى لي عري صراء فأكاد أموت شبقا وخجلا، فأستغرب وجود هذه الشهوة وكأنها نابعة من أزمنة ما قبل التاريخ، بعد أن ماتت في منذ الطفولة، فتبرز هكذا من جديد بعد سنوات من الشذوذ والحرمان والعزلة والكبت"[41] . ويبدو أن بو جدرة يستند في تصوره للعشق إلى مخيال الحب عند العرب، حيث يرمز الليل للهوى، والهوى ضرب من الوهم ومخالفة للعقل، وبالتالي فإن " العشق الحق لا يحقق وصلا، وإنه لا يعدو أن يكون معنى يحارب المعنى المناقض. إنه صورة مجازية فقط، إنه معنى عار يشطح أمام أعين السلط المكسورة"[42]، وكانت صراء مجسدة لهذا المعنى في نظر الراوي العاشق، وكانت تعرف كيف تمارس الإغواء كسلطة عشقية وكعامل قوة، يقول الراوي: "كانت صاحبة أطوارو أدوار فتبالغ في تلاعبها. ففهمت أنها لا تحمل أي شعور إزاء عشيقها الزنجي، لكنها تتفانى في متاهات الإغواء والإغراء والإضلال فيمتعها هذا النوع من اللعب ويملأها زهواونشوة"[43]، وبالنسبة للعبة العشق والهوى التي تنسب إلى سلطة الليل فإن من يصل فيها إلى حدود الفهم يدركه نور النهار فيجد نفسه خارج اللعبة.

وإذا ما حاولنا استقراء دلالات فضاء القيمة في رواية تيميمون فإننا نجد أن العالم الروائي في رواية تيميمون عالم ليلي وأن أغلب المسارات السردية للرحلة الصحراوية ترتبط بأماكن وفضاءات يلفها الظلام أو موصولة بالليل بسبب من الأسباب بدءا بالعتبة النصية أو المقطع الاستهلالي: "يتساقط الليل مهيارا. فجأة يتسرب إلى داخل الحافلة بطريقة خافتة رويدا رويدا، هكذا كاللص يتلصص. الساعة تشير إلى السادسة مساء. أصبح كل شيء أسود الآن (...) أحاول سياقة الحافلة بطريقة حذرة وهي تسير على درب ضيق وكأن أرضيته عبارة عن صفيحة حديدية مرملة (...) لم يعد ممكنا رؤية أي شيء نظرا لزخامة الليل الذي انقض على الصحراء كلها"[44]، وهكذا فكأن الكاتب اختار أن يتقدم في السرد داخل فضاء الليل، وهو مدرك أنه يقتحم هذا الفضاء الذي صار بهيما حالك السواد لا ليمارس طقوسا سرية، وليس هربا من ليل السلطة، ولا يريد أن يستعيد صوت شهرزاد، ولكنه ببساطة يريد أن يقوم بسفر ليلي في الصحراء، بحثا عن الخفاء وحنينا إلى المجهول، أو هربا من سر يؤرقه وكأنه يهرب من الموت في الموت أو بالرغبة في الانتحار، يقول الراوي : "قررت

آنذاك أن أدفن نفسي في الصحراء وأترقب فيها منيتي لأنها كانت تبهرني وترعبني في آن، اخترت الصحراء لأنها صعبة المنال، أفضل من المدن المتضخمة، المزدحمة والمتورمة، قررت أن تكون الصحراء طريقة الموت والانتحار" [45]، ولكن الليل الصحراوي أوقعه في تجربة عشقية عوض أن تميته أحيته وعرفته بأبعاد هذه التجربة الذاتية السرية، وجعلته يكتشف أبعاد ذاته وحدود مرضه، يقول الراوي : "وأجبرني هذا الجو الثقيل والمثقل بالخلفيات والنفاق والتلاعب بمشاعر الناس وألبابهم، على أن أغوص في عالم مرضي الذي لم أكن أعرفه من قبل، وقد اكتشفته أثناء هذه الرحلة عبر الصحراء وأنا عاشق، فيحولني حبي هذا المسكين واليائس إلى إنسان مشاكس" [46].

ويبدو أن المؤلف قد برمج الوصول إلى هذه المعرفة بعد المرور عبر فضاء التيه والضلال حين ربط وألف بين فضاء الرحلة وفضاء الليل وفضاء الصحراء في فضاء واحد هو فضاء التجربة العشقية التي جعلته يغفل ويعطل نظام التسمية والتعيين والتشخيص ويكتفي بتسميه "صراء" موضوع القيمة والرغبة، وكان حين يتحدث عن بقية الشخصيات ينزع إلى التعميم "أحد الركاب، بعض المسافرين، البائع، السواح ... الخ" وحتى عندما كان يشير إلى غريمه في حب صراء كان يسميه "العازف الزنجي، أو الشباب الزنجي"، حيث يمكن أن يشير هذا النزوع إلى التعميم والتعتيم في التسمية والتشخيص إلى تقليد جار في كتابة الرواية الجديدة بدءا بـــ "انفعالات tropisme لنتالي ساروت سنة 1952، أو إلى رغبة العاشق وسلطة المعشوق ؛ والعشاق كائنات ليلية لا ترى ولا تعرف إلا المحبوب، وحين تخرج من ظلام العشق، وتدرك نور العقل ينكشف المستور، وينجلي الوهم، يقول الراوي : "وبانت لي صراء وكأنها مصقعة. تلون وجهها بلون كاب، وفجأة ظهرت وكأنها قبيحة الوجه، كالميتة بالنسبة إلى الآن"[47]؛ وقد جعل الكاتب هذا التحليل الشعوري نهاية يقف عندها السرد معلنا عن توقف التخييل وبداية التأويل، والتأويل معرفة واستكشاف للحقيقة وتخليص لها من ظلام الوهم.

2-3- فضاء الصحراء: يتميز فضاء الصحراء كما شخصه وعرضه رشيد بوجدرة في رواية تيميمون بافتقاده إلى مخيال يعضد سرديته كما هي الحال عند إبراهيم الكوني، ولذلك فإن سجلات هذا الفضاء اعتنت أكثر بتدوين الفضاء الصحراوي من خلال

عيني سائح متجول، وليست من خلال عيني دليل سياحي، فالدليل لا بد أن يتوفر على معرفة بهذا العالم يعضدها مخيال صحراوي ذو حمولة أنثروبولوجية وسوسيو ثقافية، ورؤية أنطولوجية للكون والحياة في هذا الفضاء الذي "انكسرت فيه نواميس المكان ونواميس الزمان"[48]، والذي تحول فيه الموت إلى قدر حيث يصبح "الموت هو الوسيلة الوحيدة لمقاومة الموت واستمرار الحياة"[49]؛ وعلى الرغم من أن بو جدرة يعبر عن رغبته في الموت في الصحراء، يقول الراوي: "قررت آنذاك أن أدفن نفسي في الصحراء، وأترقب فيها منيتي، لأنها كانت تبهرني وترعبني في آن" [50]،وعلى الرغم من أنه كان يحمل معه حبات السينور السامة لتحقيق هذه الرغبة، كونه يشعر أن الموت يطارده على أيدي الإرهابيين، يقول الراوي: "كانت قيلولاتي دبقة وقذرة ومزعجة، فيتكرر نفس الكابوس أثناء نعاسي، فأتخيل أن مجموعات من الإرهابيين المتعصبين تلاحقني وتطاردني"[51]، إلا أننا لا نجد هاجس نزوع يشد الراوي نحو عالم الصحراء، ويجعله منشغلا ببناء رؤية فضائية "مشغولة بمقاومة الموت" [52]، كما يفعل إبراهيم الكوني في جل أعماله الروائية التي اختارت أن تهاجر إلى عالم الصحراء لتعيد خلقه متخيلا سرديا يعاند أي واقع صحراوي ليحل فيه.

في رواية تيميمون نجد فضاء صحراويا، يحاول بوجدرة أن يؤثثه بمقاطع وصفية ولكنها لا تعدو أن تكون ملتقطة من عدسة كاميرا سائح يكتشف هذا العالم لأول مرة، ويريد أن يعيش داخله تجربة خارقة شبيهة بالتجارب الباطنية لبعض المتصوفة التي تغلب فيها المعرفة على الشطح، والمشاهدة على الذهول، ولذلك كان الراوي / البطل بقدر ما هو متورط في تجربة عشقية أشبه بالتجربة الصوفية كان صاحيا ومدركا لحدود العالم الذي يلجه رفقة معشوقته ويعود بدونها؛ ولذلك كانت عنايته بما هو مرئي ومتجلي في عالم الصحراء تشده إلى لعب دور الدليل السياحي الذي يكتفي بقيادة فريق السواح من موقع أثري إلى مشهد طبيعي، طلبا للفرجة والمتعة والمعرفة، وقد احتلت تيميمون بقصرها البربري ونظام السقي يالفوقارات وبمشاهدها الطبيعية ونظامها المعماري مركز الرؤية، ولم تكد عين الراوي أن تتجاوزها لغيرها من عالم الصحراء وما يمكن أن يبوح به من أسرار تتجاوز حدود المحشاشة التي أخذ إليها صراء طلبا للنشوة والشطح الذي يقترب من الطقوس الصوفية، يقول الراوي: "لما وصلنا إلى عين

المكان كان الجو متهيجا. شاهدت أحد الشيوخ وهو يقود المجموعة الغنائية. امرأة عجوز تكيل كميات الحشيش لكل زبون حسب إمكانياته وطاقته على التدخين. كان الإيقاع الموسيقي يتماشى وحركات الراقصين وهم يدورون حول أنفسهم كالدراويش فكانت الترنيمة تتكرر على نفس الوزن الموسيقي فتحز الرؤوس وتبعث في الأرواح نوعا من النشوة الجارفة، والابتهال الرهيب والتصوف المعدي .." [53]، كما تتجاوز حدود المشهد الأثري أو الطبيعي، يقول الراوي واصفا تيميمون: "تيميمون عبارة عن قصر بربري عتيق مبنية أسواره بالصلصال الأحمر والمحبحب، فسميت بالواحة الحمراء، ويتربع هذا القصر على صخرة تشرف من أعلى أمتارها العشرين على الواحة .. "[54].

تتكرر مثل هذه المشاهد الوصفية الأقرب على اللقطات السينماتوغرافية التي تمزج بين الوصف الانعكاسي والتعليق التقييمي، حيث تصبح هذه المشاهد مجالا للتبئير من أجل التأثير فيمن يشاركنا الرؤية والمشاهدة، وتوزيع هذه المشاهد في مناطق حساسة ومبرمجة داخل النص من أجل الإسهام في جعل معمارية فضاء ما كالفضاء الصحراوي، تتكامل لتشيد عالما يسعى النص عبر تنقلات البصر أو عين الكاميرا إلى استكشافه وعرضه بطريقة بانورامية في محاولة لتقييد شساعته وتنوعه، أو على الأقل تقديم لقطات معبرة عن اختلافه وتميزه.

إن ما يعوزنا في صحراء بوجدة هو المخيال الصحراوي الذي يشكل روح هذا الفضاء العاري والمنبسط إلى حد الاختفاء والضياع والتيه، هذا الفضاء الشبيه بالأبدية التي يضيع فيها ويتلاشى الإحساس بالزمان والمكان، والتي لا يجد فيها الإنسان من بد سوى أن يتوحد معها ويقاومها.

2-4- فضاء التداعيات والمستنسخات: يعد فضاء التداعيات والمستنسخات في رواية تيميمون فضاء سيكولوجيا متخيلا، يتشكل من محكي الراوي / البطل حول ذاته وحول وقع العالم الخارجي عليه؛ يقع فيما بين حدود العالم الخارجي والداخلي، ويتجلى من خلال نسق من الظواهر المرضية والعادية أيضا، ويتضمن بنية خاصة يطبعها غموض أساسي. عمل التحليل النفسي منذ المقولات الأولى حول الهيستيريا والحلم على اكتشاف ومعرفة هذه المنطقة المتاخمة التي تخترقها الظلال والحقائق الشفافة، حيث يتم التبادل بين الإنسان والعالم عبر توسط الجسد؛ ومن خلال

سحر تحولات الفضاء الواقعي إلى فضاء متخيل [55]، وقد استثمرت الكتابة الروائية المعرفة التي راكمها التحليل النفسي، والمتعلقة بهذا الفضاء المتخيل الذي يشكل حضورا متميزا في الأعمال الروائية لرشيد بوجدرة، حيث تلعب التحريفات الزمنية دورا أساسيا في التنقل بين الحاضر والماضي، وبين الخارج والداخل، إذ يتم استدعاء الذكريات والمواقف والتجارب الحميمة عبر شاشة الوعي الراوي، انطلاقا من مواقف وتجارب راهنة، وهو ما يسمح لهذه الاستدعاءات المرتبطة بحركة الوعي الاسترجاعي أن تشكل خلفية مفسرة أو داعمة لبعض المواقف والتصرفات والاختيارات الراهنة ذات الخلفيات المرضية، والتي تبدو في شكل عقد نفسية أو رعب phobie من شيء ما، نتيجة وقع أحداث العالم الخارجي، التي تشكل أزمة بالنسبة للذات، كوقع الإرهاب في أزمنة العنف ؛ يمكن أن نقسم هذا الفضاء إلى فضاء التداعيات الشعورية، وفضاء المستنسخات الإخبارية، والملاحظ أن هذا المستوى من الدراسة يندرج في إطار ما أصبح يعرف بسيميائيات الأهواء، كون الأحاسيس والمشاعر ممارسات تلفظية تندرج ضمن الإستراتيجية النصية وتتكامل معها، وتتلون بصبغة محلية وخصوصيات ثقافية.

2-4-1- **فضاء التداعيات**: ينفتح محكي الراوي - وانطلاقا من تجارب ومواقف راهنة – على فضاءات متخيلة ومستدعاة من الماضي، يشكل فيها الفضاء النفسي والجسد والغريزة حضورا متميزا، وتلعب فيها الأهواء؛ كالرغبة والنفور، والغبطة والحزن والأمل والخوف والخيبة، والطمأنينة والحب والكراهية، دورا مؤسسا للتشاكل العاطفي على مستوى النص الروائي، حيث تشكل الرحلة السردية المتخيلة نحو الصحراء فضاء لتجربة عشقية عاشها الراوي، حيث تشكل هذه التجربة منطلقا لتسلسل دلالي متوتر ومزدوج الاتجاه، تلعب فيه إخفاقات الحاضر في الحياة والحب هاجس نزوع مركزي يسهم في تغذية الارتجاعات الماضية وبعثها في شكل صور وفضاءات متخيلة، ومفعمة بمشاعر الخيبة، تتقلص عبرها المسافة بين الأنا وتلك العوالم المستدعاة، بحيث يكون بإمكانها أن تلجها لتعيش فيها من جديد ولو للحظة من الزمن ؛ يشكل فيها فضاء المرأة فضاء جاذبا وطاردا في الوقت نفسه، وذلك أنه بقدر ما الأنا الراوية منجذبة نحو الأم باعتبار أن "الأم هي القطب الأول للحاجة والرغبة

والحب، والدافع[55]. ولذلك فإن حديث الراوي عن الأم يتعلق دائما بخيبتها الزوجية وهجر أبيه لها متعللا بتجارته وبأسفاره الكثيرة، يقول الراوي : "وكأن أبي يريد هكذا تقييدها بهذه الطريقة الماكرة حتى تبقى زوجته منهمكة في أشغال الخياطة، منكبة على آلاتها التي كان يأتي بها من كل أنحاء العالم. فيشتري أحدث الأشكال، فيشدها هكذا ويراقبها من بعيد فلا تعلم شيئا عن شطحاته وشذوذه وعشيقاته"[56] .

إن دلالات الحبس والتقييد في المكان والزمان "وتبقى أمي إذن في غرفتها مسمرة منهمكة على آلات الخياطة الجهنمية هذه حسب إرادة أبي" [57]، قد تجلت من خلال أوقاع المعنى المسجلة والمسننة داخل اللغة الروائية، والتي تكشف عن تجربة حياتية في ظل سلطة أبيسية متعسفة كان لها الأثر السيكولوجي المرضي على الراوي / البطل، تجلى من ناحية في العلاقة الأوديبية بينه وبين أبيه، ومن ناحية ثانية في حالة الخصاء والبرود الجنسي نتيجة خوفه من المرأة وجهله بمعاشرتها، وهكذا "يكشف عن عدم اكتمال حب الذات عند المتكلم، وعن فواجعه الجنسية في درجاتها الأخيرة، وفيما وراءها عن الفواجع البيولوجية "[58]، وهي سبب شذوذه وإحساسه بالخنوثة، ورغبته في قص قضيبه، هي "طريقة أخرى في ممارسة الانتحار ..." [59]، وفي تعميق الحس المأساوي الذي يشكل رد فعل سلبي لفواجع الذات البيولوجية والسيكولوجية .

ولذلك فإن فضاءات التداعيات في رواية تيميمون يضج بالفضاءات الخاصة كالغرف المنزلية الشخصية والمواخير والحانات أو المحشاشات، حيث تطلب المتعة في جو من الحيطة والحذر، لأن ذلك يدخل ضمن المحظور الاجتماعي الذي ينزع إلى تغليف مثل هذه الفضاءات بنوع من السرية والتكتم، وبالتالي فإن النص يكاد أن يمحو مثل هذه الأماكن ويكتفي بالإشارة الآنية العابرة إليها، والمصاحبة لطلب اللذة والمتعة؛ وإذا كان الراوي يرتاد هذه الفضاءات رفقة صاحبيه كمال رايس وهنري كوهين، فإن ذلك يعمق فواجعه الذاتية التي حينما تصل إلى درجاتها الأخيرة تتحول إلى نوع من أنواع الهروب السيكولوجي، وقد استمر هذا النوع من الهروب مسيطرا في الماضي والحاضر الراهن، ويعد سببا من أسباب تمزق الذات وضلالها.

ولما كانت هذه الفضاءات والأماكن ذات صبغة تخييلية، ولذلك فإن المؤلف لم يتبن فيها موضعة جغرافية ولا طوبوغرافيا ولا أسماء الأعلام الواقعية، إلا بالقدر الذي تغترف فيه من الحوض السيمي sémique[60]، وبالتالي فإن الإشارة إلى الفضاء المديني القسنطيني لم تتجاوز حدود الإيهام والتخييل، الذي يمكن النص من بناء عالمه الواقعي الخاص.

2-4-2- فضاء المستنسخات: تحتل المستنسخات الخطابية مساحات متعددة ومنتشرة على مستوى الفضاء النصي، أو الفضاء الكالغرافي؛ وهو تنظيم دال وفضاء له خصائص نصية وصورية، أي خصائص بنوية وشكلية، حيث تبرز البنية في الفضاء النصي كمجموعة من العلاقات المرجعية؛ أما الشكل فيبرز في الفضاء الصوري أو الخطي من خلال خصائصه التشكيلية والتوزيعية، حيث يمكن رصد المستنسخات البنوية من خلال بلاغة التكرار وعلاقات التناص الداخلي؛ أما المستنسخات الشكلانية فيمكن حصرها على مستوى الفضاء النصي لرواية تيميمون في اشتغال الإعلانات الإخبارية التي تبدو متميزة ومسجلة بخط بارز وغامق داخل العالم التيبوغرافي للرواية.

ا – المستنسخات البنوية: يمكن حصر هذا النوع من المستنسخات في بلاغة التكرار والتناصات الداخلية التي يحاول من خلالها رشيد بوجدرة أن يعيد توظيف وتشغيل بعض التيمات والشخصيات والأشياء، التي تتكرر في أعماله الروائية، فتشكل ذاكرة نصية تجعل أعماله الروائية ذات علاقات تناصية تربط بين الأعمال السابقة والأعمال اللاحقة، وكأن الكاتب يلح على هذا النوع من التواصل ليحقق عبر هجرة ورحيل العلامات والتيمات بين أعماله الروائية صدى ورجعا لما هو حميمي وثابت ومتعالق مع ذاته من خلال ما هو دينامي ومتحول ومتجدد من أعماله الروائية، ويمكن حصر التيمات المتكررة في تيمة موت الأخ وعقدة الخنوثة وهجر الأب للأم في روايتي التفكك وتيميمون، أما الشخصيات فيمكن الإشارة إلى شخصية الأب والأم والعمة فاطمة الخدامة والإخوة والأخوات ...الخ، في روايتي التفكك ونيميمون، وكذلك الأمر بالنسبة للأشياء فالحديقة والتوتة والسلحفاة ... الخ، حيث

تكرس العلاقات التناصية بين أعماله الروائية حضور شخصية المؤلف في مسوييها التجريدي والواقعي، وهو ما يجعل هذه الأعمال الروائية توسم بالتخييل الذاتي، وتندرج ضمن الفضاء السير ذاتي.

ب – المستنسخات الكاليغرافية الإخبارية : تشمل مجموع الخطابات ذات الطابع الإعلامي الإخباري المستنسخة بخط بارز وغامق، والمستلة من الجرائد اليومية أو من وسائل الإعلام الأخرى، وتتناول حوادث الاغتيالات التي نفذها الإرهابيون ضد المجتمع بعامة وبمختلف فئاته وطبقاته وبخاصة ضد المثقفين، نذكر منهم اغتيال الأستاذ بن سعيد[61]، مقتل صحفي[62]، ومقتل الكاتب الكبير الطاهر جعوط وهو يقود ابنتيه إلى المدرسة[63]...الخ، وفي هذا المستوى تلعب تقنية الكولاج دور الوثيقة التي توهم بالواقعية وتعلي من حضورها نصيا، وفي الوقت نفسه فإنها على المستوى الجمالي تشكل المتنكر المضاعف لمضمون يوجد دائما في مكان آخر، أي خارج النص، والمتعلق بطريقة أو بأخرى بتجربة الكاتب مع محيطه الخارجي ومع أحداث عصره.

الهوامش

1- Wolfgang Iser, l'acte de lecture ; théorie de l'effet esthétique, Pierre Mardaga éditeur, Bruxelles ,1985.

2- Gerard Genette, Figues 1, Points , Seuil ,1966 , p101 .

3- إبراهيم الكوني، صحرائي الكبرى، نصوص، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1998، ص 31.

4-جوليا كريستيفا، الطوية الهائلة، عن الأدب بوصفه تجربة، ضمن (ك) ومض الأعماق، مقالات في علم الجمال والنقد، ترجمة علي نجيب إبراهيم، دار كنعان للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2000، ص 106.

5- أوسكار طاكا، أصوات الرواية، ترجمة حسمي مصطفى، الحوار الأكاديمي والجامعي، عدد 4، الدار البيضاء، 1988، ص10 .

6- المرجع نفسه، ص 10.

7- PH . Lejeune , Le pacte autobiographique ,col Poétique , Seuil , 1975 , p165 .

8- رشيد بوجدرة، تيميمون، دار الاجتهاد، الجزائر، 1994 .

9- Dalila Arazki, Entre imaginaire et imagination ; la réalité, approche psychologique du roman «la répudiation «de Rachid Boudjédra, in Rachid Boudjédra, et la productivité du texte , Crasc , oran ,2006 ,P121 .

10- أوسكار طاكا ،أصوات الرواية، ص.12

11 الرواية، ص 12 .

12- م ن ، ص 13 .

13- م ن ، ص111 .

14- Marc Gontard , Violence du texte ,L'Harmattan / Smer , Rabat /Paris, 1981, p30 .

15- جورج ماي، السيرة الذاتية، تعريب محمد القاضي وعبد الله صولة، بيت الحكمة، قرطاج، تونس، 1992، ص195.

16- الرواية، ص 14.

17- بول ريكور، الهوية السردية، ضمن (ك) الوجود والزمان والسرد، فلسفة بول ريكور، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء، ط1، 1999، ص252.

18- W. Krysinski , Carrefours des signes, Mouton éditeur , Lahaye ,Paris , New- york , 1981 ,p104 .

19- Ibid , p105 .

20- Nédjma Benachour , Mémoire et écriture ; absence / présence de Constantine dans l'œuvre de R. boudjédra , in Rachid Boudjédra et la productivité du texte , p129 .

21- Hénri Mittérand , Le discours du roman , P.u. f ,Paris ,1980 ,p192 .

22- الرواية، ص 7.

23- م ن ، ص5.

24- م ن ، ص8.

25- م ن ، ص 12.

26- عبد الفتاح كليطو، الغائب، دراسة في مقامة الحريري ل، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1987، ص 31.

27- الرواية، ص 12.

28- Alexandre Ablamowicz, L'espace de l'homme égaré dans le labyrinthe d'Alain Robbe grillet , in éspaces romanesques ,Université Picardie, p.u.f , Paris ,1982 ,p47 .

29- H. Mittérand , Le discours du roman , p189 .

30- Ibid , p 194 .

31- سعيد الغانمي، ملحمة الحدود القصوى، المخيال الصحراوي في أدب إبراهيم الكوني، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء، ط1، 2000، ص 15 .

32- الرواية، ص16 .

33- م ن ، ص19، 20 .

34- م ن ، ص32 .

35- م ن ، ص46.

36- م ن ، ص 12 .

37- م ن، ص 41 .

38- الطاهر روابنية، سرديات الخطاب الروائي المغاربي الجديد، مقاربة نصانية – نظرية تطبيقية – في آليات المحكي الروائي، أطروحة دكتوراه دولة، جامعة الجزائر، 201/2000، ص338.

39 - الرواية، ص 41 .

40- عبد المجيد جحفة، سطوة النهار وسحر الليل، الفحولة وما يوازيها في التصور العربي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1999، ص 85 .

41- الرواية، ص 143 .

42- عبد المجيد جحفة، سطوة النهار وسحر الليل، ص .91

43- الرواية، ص .146

44- م ن، ص .5

45- م ن، ص .60

46- م ن، ص .147

47- م ن، ص .158

48- إبراهيم الكوني، صحرائي الكبرى، ص .44

49- سعيد الغانمي، ملحمة الحدود القصوى، ص 15.

50- الرواية، ص60 .

51- م ن، ص 148 .

52- سعيد الغانمي، ملحمة الحدود القصوى، ص 14 .

53- الرواية، ص 88 .

54- م ن، ص 94 .

55- Sami Ali , L' espace imaginaire, Tel Gallimard, 1974, p16.

56- جوليا كريستيفا، الطوية الهائلة، م.س، ص 106 .

75- الرواية، ص 121 .

58- م ن، ص121 .

59- جوليا كريستيفا، الطوية الهائلة، ص106 .

60- الرواية، ص 114 .

61-شارل كريفال، المكان في النص، ضمن (ك) الفضاء الروائي، ترجمة عبد الرحيم حزل، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2002، ص 78 .

62-الرواية، ص 27، 35 .

63- م ن، ص 77 .

سطوة المكان وشعرية القص في السرد النسائي المغاربي
مقاربة تحليلية

د. ابن السائح الأخضر

جامعة الأغواط

هل الرواية النسائية المغاربية مشحونة بسطوة المكان وجبروته ؟

وهل للمكان هدير يبقى يجوب أصقاع الفكر والشعور والجسد في أثناء الكتابة؟

إن المكان عند المرأة المبدعة المغاربية سكن يلفّها ويملأ دربها ويروي ظمأها السردي**.** فالمكان هو حلم السنين وينبوع حياة يتفجّر. وهو دنيا وهو أكثر. فالسرد ينبع بعبق المكان، ويستيقظّ المشتهى على نداء الرقبة المتقدّة ....

ولما كنا بصدد معرفة سطوة المكان عند المرأة المغاربية وزاوية رؤيتها، وهي حافز هذا البحث كانت المقاربة الأنسب معها تحليل الخطاب على مستوى نسيجه الأدبي، ثم البحث عن النواة الدلالية القابعة في النص ولا شيء غير النص.

- سرد المغلق ومحاولات الفتح:

1- الغرفة المغلقة ودهاليزها المظلمة: يمثّل (المكان) وظيفة حكائية، ومكوّنا مهما في الآلة الحكائية، ففي حيّز المكان تشدو المرأة المبدعة في مدى الفن الروائي النسائي، وتتّخذ منه فاعلية الإسقاط وحركته، حيث ينشط المخيال السردي ببوحه النازف. ويغدو التخيّل والتذكر والنجوى فضاءً تبحر فيه المرأة إلى الضوء والمدى الرحيب.

تنفرد الروايات النسائية بـــ (الغرفة) وتفاصيلها المكانية؛ فالمرأة تسكن غرفتها مثلما تسكن جسدها، وستغدو حجرتها السريّة، مخبأ أشيائها. ومن هنا، جاء (سرد المغلق)، بفعل العلاقة الجدلية القائمة بين المرأة وحجرتها.

تتكون (بنية السرد) في الرواية النسائية، من حركتين متناوبتين: حركة تذكّرية؛ استرجاعية ترتبط بالماضي، وحركة تأمّلية آنية ترتبط بالمكان، ينضاف إليه

القرائن المكانية التي تحوي الجسد وما يحيط به. فالغرفة تشكّل أحد الثوابت المكانية في الفضاء الروائي النسائي، يحيل - ضمنا - على التفصيلات المشهدية التابعة لحيّزه، كالنافذة، والسرير، والكنبة.

قد تمثّل الغرفة عتمة الغياب أو فضاء للموت. وقد تتحوّل إلى رمز دال على مكابدات الفجيعة والحرمان، وقد نجد الغرفة من الأمكنة المطوّقة بالمألوف، كما نجدها رمزا يؤشّر على استلاب الأنا الأنثوية المكبّلة والمهمّشة. وقد تجد المرأة في الغرفة نشوة الأنوثة وحريّة الجسد، مثلما تجد فيها الدفء الزاخر بعطاءاته. أو قد يكون عشّا آمنا بعيدا عن صخب الحياة وضوضائها.

بين جدران هذه الغرفة، عاشت المرأة الويلات وضاقت من التعاسة والقهر والتهميش والاستلاب، ونالت من الدونية الشيء الكثير. وهذا الذي نجده واضحا وجليا في رواية "آمنـــة" لـــ (زكية عبد القادر). هذه الشخصية المحورية، التي حوّلت "الغرفة" إلى همّ مسترسل يقضّ مضجعها، حيث التغييب والدرامية المفجعة. نسمع الساردة تبوح بهذا الشعور المنقبض:

"... ثمّ دخلت غرفتها، حيث أطلقت العنان للبكاء، بكت حتّى التهبت جفنتاها، فقد بلغت بها خيبة الأمل أقصى درجة..."[1].

وقد تتحوّل الغرفة إلى مكان (مغلق) بقمع الآخر، حيث تظهر (الأنا) الأنثوية مهمّشة، حين يحاصر (الآخر) أزمنتها وأمكنتها، كما تتحوّل الغرفة إلى سجن للذات المسكونة بالطموح، وإغراقها في مرارة الفشل، وفوضوية الخيبة. فالغرفة هي الفضاء الحسّي الخانق المجرّد من الكينونة وسلطة الحواس، حين يخترقها الآخرون، فينفلت الإحساس بالاطمئنان ويتبخّر الشعور بالحياة وتتحوّل "الغرفة" إلى كيان هش لا يصمد أمام معاول الوحدة والغربة، وصراخ الرغبات المكبوتة، وهاجس الانتظار والترقّب.

نجد المظاهر نفسها، في رواية "الفصل الأخير"، لـــ (ليلى أ بوزيد)، فقد ورد على لسان إحدى شخصياتها، وأغلب شخصياتها نسائية، ألفت التلقي السلبي لأفعال (الآخر) ونتائجها غير المستحبّة، حيث تحوّلت الحجرة إلى مكان مغلق أشبه بسجن، يلجّم تصرّف الأنثى ويقيدّها:

"... في ليلة، أيقظني الجرس، فقمت مفزوعة، قلت: "من ؟"، من وراء الباب. قال: "أنا.. عائشة، افتحي! فلم أجد إلا الظلام والرياح"[2].

قيّدت الحجرة من فاعلية الأنثى، فجعلتها في موقع (المنتظر)، نظرا للمكان (المغلق) الذي زرع في الذات الساردة حبّ "التطلع إلى الكائن، والممكن، والمستحيل وهو هاجس الكتابة الطامحة إلى مدّ الجسور بين الذات والآخر والعالم"[3].

يكتسب المكان تجانسه الصوتي والإيقاعي مع الفضاءات الحالمة التي تعيشها الأنثى فالمكان لا يبقى محايدا، بل يكتسب ملامح نفسية جديدة متآلفة مع وضع المرأة وحلمها المخبوء وتفاصيل عالمها وطبيعة طقوسها. لهذا "يختلف تشخيص الفضاء، تبعا لطرائق الوصف التي يختارها الروائي فقد يكون بانوراميا، أو أفقيا، أو عموديا.. وقد يكون وصفا سكونيا، أو متنقلا، بحسب ثبات نظرة الشخصية أو حركيتها"[4].

إن المكان الروائي هو مكان متخيّل، تصنعه اللغة على النحو الذي تريده الذات أو تتصوره. فالمكان هو الوجود. والوجود هو الكينونة والهويّة. و"الكتابة افتراق مع الآخر وارتماء في آخر مغاير بواسطة الكلمات، والنص المكتوب امتداد وجودي للذات الكاتبة، وتكثيف لأشياء أخرى تتجاوزها"[5].

تستحضر الرواية النسائية (المكان)، ليس بوصفه شيئا ماديا؛ وإنّما تستحضره بوصفه (مرايا) تعكس أوضاع الذات والآخر. فالمكان مكتنز بأصوات الماضي، وشاهد على أصوات الحاضر. ومخيّلة المرأة تتفاعل مع هذا الفيض المكاني الذي تضلّله عواطف آدمية، تجعله يشارك المرأة في أفراحها وأتراحها، وتبقى (القرائن المكانية) معطّرة بأجواء الغبطة التي تسعد المرأة. وعن طريق هذه العناصر المكانية الدالّة، أو الأثاث المرافق لبيتها، الذي خزّنته الذاكرة، تعيد المرأة ترتيب بيتها وحياتها من جديد.

استثمرت (فوزية شلابي) أثاث حجرتها في التنفيس عن الأنين المكتوم، الذي تشعر به الذات الساردة "صالحة"؛ فالمنفضة، وورقة الحلوى، أفاضت على جسد النص مدلولات تؤشّر على عناية المرأة بتلك التفاصيل الصغيرة، التي غدت كائنات آدمية

تشارك الساردة إحساسها، تعينها على استحضار ذكرى تلك الأيام الخوالي، المعطّرة بعبق (الآخر) وشذاه.

تنفتح الأبواب الموصدة، وتنهار الحواجز المكانية، حين يحمل المكان إلى العالم المتخيّل. وينتقل حوار الساردة مع التفاصيل المنسيّة في البيت. ويتحوّل الأثاث إلى جزء من المكان، يجتاح عالم الأنثى ويتماهى مع فضاءاتها الحالمة:

"... خمسة أعواد ثقاب.. شمع.. قليل من الهباء، وغلاف قطعة حلوى، يميل إلى لون الكاكاو، ورائحة الزهر.. ملفوف بحنان وعناية واضحين. وها هي المنفضة لا تزال في الجانب الأيمن للمنضدة: واضحة، منفردة، مثير للاهتمام، وناصعة جدا!.. أتأملها.. أمدّ يدي.. أحاول أن ألمسها بحذر، فيدق قلبي بعنف!.. أسحب يدي فجأة.. أرفع رأسي إلى السقف:

كنت أراهن على مجيئك، لكنك جئت. فهل كنت مثلي؛ تخفي صعقتك واضطرابك، ولأني أميل إلى الجمل القصيرة المقتضبة، لا أكاد أسرف في وصف الزمن النفسي السخي بتناقضاته الذي وضعتني فيه استجابتك الفورية المذهلة، وأنت تجيبني بلا مشقة أو تردد:

- نلتقي هذا المساء!

أعود من جديد إلى تأمّل المنفضة: قبل أيّام لم تكن هذه المنفضة لتعني شيئا أكثر من أنها قطعة جمالية صامتة، شأن علبة السجاير الرخامية التي تجاورها، وحتّى عندما كنت أضطر للقيام بواجب تنظيف البيت، كنت أنضوي عنها الأتربة بتكاسل شديد، خلافا لقطعة الفقاع الزجاجية"[6].

إنّ التأثيثات المشهدية التي تحتويها الغرفة، لا تتجاوز غلاف قطعة الحلوى والمنفضة والمنضدة والسقف وعلبة السجائر، لتكوّن فضاءً روائيا، من حيث الامتلاء والثراء. لكن الذات الساردة "صالحة"، حوّلت هذا القفص الأصغر "الحجرة" إلى قفص أكبر، يتجاوز جغرافية المكان، إلى فضاء أوسع وأرحب، خلافا للمكان المرجعي "الحجرة"، حيث استطاعت استرجاع (الآخر) المغيّب بشكله وصوته ولونه، من خلال العنصر الجزئي "المنفضة".

انطلقت بداية عملية السرد المكانية، ومشهديته من الأثاث. ولم تصف الساردة هذه الأشياء، بل اكتفت بسردها كحقل من الدلالات والإشارات المتجانسة التي كان لها وقع جمالي في نفسها، وفي عالمها المتخيّل الذي استدعى (الآخر) الغائب، لينتقل الحوار مباشرة منه وإليها:

"... كنت أراهن على مجيئك، لكنك جئت، فهل كنت مثلي تخفي صعقتك واضطرابك...".

من خلال هذا الحوار، يتمّ استحضار فضاء سابق، لأشياء حاضرة وثابتة في مكانها:

"... غلاف قطعة الحلوى، والمنفضة...".

وهي صورة لعملية رصد التفاصيل الديكورية حسيّا، عند الساردة، تنقلها إلى عالمها النفسي التخيّيلي، وكأن العلامات المثبّتة في المكان، قد تحوّلت إلى قرائن استدعت الغائب والمخفي وتحولت الأشياء المكانية، من موصوفة إلى واصفة لغيرها متعديّة لحدودها المكانية والزمانية.

تحوّلت المنفضة من مكانها الثابت، كقطعة جمالية صامتة، إلى فضاء مستحضر، نشعر فيه بالروح والحركة والحيوية، بحكم تطابقه وتماهيه مع الذات الساردة، ومع المكان المخزّن في الذاكرة الذي يدرك ويستشف من خلال غلاف قطعة الحلوى الموجود في المنفضة. "كلام المرأة ولغتها مستعصية على صرامة منطق التوحيد، بحيث إن لها لغة مع جسدها وذاتها، لا تنفك تتغير بتغير الصور التي تريد أن تلبسها على ذاتها"[7].

إنّ تجليات المكان في السرد النسائي (المغاربي) يحيل على فضائين متوازيين: فضاء داخلي، وفضاء خارجي. الفضاء الداخلي هو المتأصّل والثابت، لأن رؤية المكان باطنية، تنطلق من الرؤية الحسيّة إلى الرؤيا الحالمة التي تصنعه اللغة، وينسجه الخيال، كون "الكتابة جسدا متكاملا من الأعضاء، متوحّد الدلالات"[8].

2- المرأة سجينة غرفتها وملابسها: تيمة (الغرفة)، وتمثلات القرائن المكانية المصاحبة لها: "السرير/ اللباس/ المرآة/ الفستان الأبيض/ المخدّة..."، تمثّل عالم المرأة الصغير، بل تملك العشق والهيام، والتماهي مع هذه الأشياء التي تتفاعل معها،

وتنخرط في وعيها، فتصبح من التفاصيل التي تمتلكها الذات من الداخل، ومن الصور التي تكوّنها المرأة عن نفسها:

"إنّ المرأة تصوغ كتابتها بشكل مختلف تماما عن أشكال كتابة الرجل، سواء، تعلّق الأمر بالكتابة المخطوطة، أو أشكال الكتابات التي لا تتوقّف المرأة عن ممارستها في علاقتها بجسدها. فالمرأة، باعتبارها كائنا مختلفا في تكوينه وجسده عن الرجل، وباعتبار تواجدها في مجتمع ذكوري، تعمل على الدوام، على إظهار جسدها بشكل مغاير، ولكي تغري وتعجب، وتؤسّس علاقة مع الآخر، تتّخذ الصورة التي تحملها عن ذاتها، مكانة أكبر من جسدها الحقيقي الواقعي؛ إنّها تعطي للعالم قناعا لكي ترتّب للجسد مسافة ما، فهي تفضّل إبراز التمثّل الذي تحمله عن جسدها، بدل جسدها الملموس"[9].

ولعلّ من أهم العلامات التي تؤطّر للمكان وتكثّف دلائليته: الغرفة بوصفها مكانا ثابتا، وثقوب الباب، وفتحات القميص؛ لكونهما (عتبة سيميائية) للبوح والاعتراف عند الأنثى، والفستان الأبيض، بما تحمله (أيقونة) اللون في مسكوت المرأة الغريزي.

في رواية "قلادة قرنفل"، نجد "الغرفـــة"، واللون الأبيض أحد الثوابت المكانية في فضاء المرأة:

"... هذا الصباح، مزّقت الأسود إربا إربا. قبل أيام، اكتشفت أن معظم ملابسي، يحتلها الأسود بقعا بقعا.. حتّى الأحذية.

أبحث عن الأبيض في الدولاب.. بصعوبة، وجدت الأبيض في فستان.. أخذته.. وضعته فوق السرير، كأني بداخله عروس منتشية ليلة الزفاف.. جلست على حافة السرير.. بدا الفستان أمامي منعكسا على المرآة.. أعجبتني نصاعته، وطوله.

نزعت ثوب النوم عني.. هو أيضا ما سلم من الأسود.. ارتديت الفستان، وتقدمت خطوة نحو المرآة.. أتمعّن في الفستان.. لا.. في الأبيض الذي ارتداه جسدي.. جربت المشي بالأبيض داخل الغرفة.. لم أتعثّر، وإن كان طويلا.. من؟.. الفستان.. أعجبني المشي.. أعدته.

ولأن الغرفة لا تجود بالخطوات الطوال، فقد اكتفيت بالدوران أمام المرآة.. أدور.. أدور، أدور، ثمّ فجأة، أسقط على السرير..."[10].

تعيش الساردة فضاء "الغرفـــة" بكل تفاصيله وأشيائه الصغيرة، ولعلّ أهم العلامات التي تكثّف حضور هذا الفضاء وصورة الملابس والدولاب والفستان الأبيض والسرير والمرأة. حتّى وإن بدت لنا الفاعلية السردية في هذا المقطع بصريّة وحسيّة، فإنها في الباطن، فاعلية جوّانية نفسية، يحلّق في المدى الذي يتجاوز فضاء الغرفة.

تكرّر ورود لفظ "الأبيض" أكثر من مرّة، كما كان يوازيه ويضاهيه تكرار اللون "الأسود". يتجلّى لنا ذلك في هذه الجمل السردية المتواترة التي كرّست هذا اللون، دلالة على الانغلاق والخوف والحزن والنواح على ما حلّ بالذات الأنثوية من هموم كدّرت حياتها، كما كرّست تاريخ الأوهام والهزائم التي مسّت هويّة (الأنا)، والتمزّقات الموسعة التي لحقت بالمرأة:

"... هذا الصباح، مزّقت الأسود إربا إربا..." [11].

لكن الغرفة، بعد تمزيق "الأسود"، وتجاوزه، تغيّر حالها، إذ أصبحت أكثر دفئا وإضاءة، وبخاصة، بعد استكشاف "الأبيض" الذي تحوّل إلى ديكور، استدعى الصورة الغائبة لحاضر الأنثى، والمتعلّق بعوالم المشاعر والعلاقة مع (الآخر)، حيث المتعة والحبّ والانتشاء.

إنّ حضور "الأبيض" في الغرفة يحوّل المكان إلى فضاء حيوي، تتحرّك فيه الذات الساردة بكلّ حريّة وتلقائية. فأثناء وجود الأبيض، يتداعى شريط طيفي عن الأمكنة والأشياء. وقد اكتفت الساردة بالإشارة إليها دون وصفها:

"... مرة أخرى، أعلن أني لست وحيدة.. الأبيض يرافقني إليه. هو هكذا سفري.. أكون في حاجة إلى رفيق.. هل لأن المسافة إليه طويلة.. أم لأن الشوق كبير، فيأكلني حين أصير وحيدة؟.. ولقد اختفينا معا (...) يا سعادتي هذا الصباح.. خبّأت أحزاني، وتركتها ورائي، وانطلقنا معا.. كلما اهتزّت خطواتي، اهتزّ فوق جسدي.. هو - أيضا - مسافر إليه.. الأبيض الذي أثّثني هذا الصباح..

الأبيض رفيقي إليه.. إلى الذي أتذكره، كلما هاج الصحو بداخلي.. لا أطلب مطرا.. مطرا.. لا أنشد الرياح.. لا أبتغي عواصف.. إني أشتهي السير مع الأبيض.. لا أريد أن يتلطّخ ترابا.. أريده أن يبقى، ويبقيني معه..."[12].

إنّه تقارب فضاء "الأبيض" مع فضاء (الكون والوجود)، فمع الأبيض ينفتح الباب وتنهار الحواجز المكانية. والمرأة تسعى إلى اختراق الفضاء الواقعي إلى فضاء خيالي حلمي مستعينة بالأبيض حيث التصورات والانفعالات والكلمات المجنحة الحالمة.

إنّ الاندماج الحسّي في المكان، اقتضى في السرد النسائي اندماجا نفسيا وروحيا بالمكان ومن هنا، كان الأبيض نافذة إغاثة كبيرة لعالم متخيّل بديل، تسعى المرأة من خلاله إلى العبور، حيث التلاحم مع (الآخر) الغائب.

فالمرأة تكتب فضاءها، لا بعناصره المكانية الثابتة، ولكن بأشواقه ورغباته؛ ففضاء المرأة غرفتها، ومن الغرفة تستنطق الجسد، وتحرّك ساكنه، والسرد النسائي يحسن الربط بين (المكان) و(عالم الأشياء)، ضمن العلاقات الرمزية التي تتحوّل إلى محافل سردية، من خلال البنيات السردية الصغرى، وبنيتها الكبرى، حيث يتناسل السرد عبر الاهتمام بالتفاصيل والجزئيات الدقيقة المتّصلة بالمكان والأشياء التي توثّثه.

تبقى الأمكنة المغلقة هي حلم المرأة المخبوء الذي يفجّر المتن السردي بؤرا مفخّخة، كما ينفتح المخيال الانزياحي باتجاه فضاءات باهرة، تمنحها نشوة سرابية، أو بلورة سحرية، تجتاز بالذات المتكلّمة عتبة الراهن الكابوسي إلى فضاءات حالمة منفلتة من الأسر. "فالمكان الطبيعي، ينفتح بدوره على أمكنة شعرية، تعيد للذّاكرة والمخيّلة هندستها، مزاوِجة الواقع بالخيال، والزمني بالأبدي"[13].

في الرواية النسائية، يمتزج الفضاء الخارجي بالفضاء الداخلي؛ فالمكان هو مرايا الذات، وتحولاتها الطريفة عبر المخيال الانزياحي الذي يشكّل الثوابت المكانية حسب الأحوال الباطنية للذات الساردة.

"... عدت إلى الغرفة، وبي إحساس كبير من الراحة. كانت تنبعث منها رائحة قديمة، أزحت الستائر البنيّة، وفتحت النافذة، فرحت بما رأيت كطفلة، منذ سنوات لم

أره، ربما منذ سنة (1982)، لمّا كنت تلميذة في الثانوية، اشتقت إليه، إلى بياضه، إلى ملمسه، إلى ملاعبته. تفتّح قلبي لهذا البياض الذي يغطّي "بون"، ويهيّج الذاكرة.

تلحفّت بشالي الأسود، ومضيت إلى التسكّع، فتحت باب الفندق الثقيل، وصفقته ورائي لينغلق بشدّة، كانت الطريق خالية، والأبواب مقفلة على أسرارها وحكاياتها ودفئها. كنت، وفرحي الطفولي، نتسكّع وحدنا تحت الثلج المنهمر بلا ضجيج..."[14].

بدأ السرد من حلقة فضائية مقفلة، متمثّلة في الغرفة والرائحة القديمة والنافذة لينفتح الفضاء - بعد ذلك - على الطريق والأفق المفتوح، تسكّع الساردة وانفتاحها على فضاء أرحب وأوسع، وكأنّها تسير في شرود تام، لا تحيل على عناصر مكانية ثابتة، وكأن الوظيفة الشعرية للغة هي التي حلّت محلّ هذا الفضاء الذي يماثل حياتها النفسية، بحيث أزال النقاب عن العلامات المكانية الدالة وأعتمد الأوصاف الفضفاضة.

بدأت الساردة من (العتمة)، لتنتقل إلى (النور)، أي أنّها تحولّت من (المغلق) إلى (المفتوح)، وكأن "المغامرة الكتابية، تبدأ في تشكيلها لعوالم الحب والمرأة، باجتياز العتبات الليلية، ثمّ العتبات النهارية، إذ تسافر الذات في ليل العيون، وقد أذهلتها المباهج ثم أرهبتها العتمة. إن الحركة، بوصفها انسجاما وتناغما جسديا وكونيا، مقام مشكّل بدقّة وعناية، من خلال ما يطلق عليه الشاعر المغربي (محمد بنيس): "كتابة المحو"[15]، أو كتابة ما هو (مغيّب)، وإثبات حضوره، من حيث كونه كائنا موجودا، سواء، أكان ذلك على مستوى ظهور المرأة ذاتا فاعلة منتجة للفعل، أم ذاتا ساردة تمتلك من الفاعلية والتأثير ما يسمح لها بصياغة الحياة على الوجه الذي تريد.

إن المرأة "تكتب لأجل أن تفرغ البرمجة المضادة لذاتها وعقلها وروحها وكيانها... من أجل أن تعيد برمجة ذاتها وفق شروطها هي، وتطلعاتها هي... وفق أحلامها وقواها الكامنة، وقدراتها الخفيّة وجوهرها المتميّز... تكتب كي تؤسّس حضورها، لا في الواقع الذي غُيّبت عنه طويلا فقط، بل في الواقع الإنساني بشموليته"[16].

3- عمليات الاختراق وإضاءة المخبوء في مكامن الحجر السرّية المعتّمة:

تمثّل (الحجرة) السريّة المعتّمة حيوية السرد وحركية المكان النابعة من حضور الصوت، وغيّاب الحركة، حيث تهيمن الذاكرة والتداعي، وتطغى الظلال

النفسية، والأصداء الفكرية، لتتحوّل "الحجرة" معه إلى فضاء للهواجس والتأملات، لا تعكس الواقع المكاني، بقدر ما تلغمه وتطرحه إشكاليةً.

وإشكالية "الحجرة" السريّة المعتّمة، هي إشكالية الحبّ والجسد والحريّة، فما من همسة مسموعة أو ذرّة مرئية، أو رائحة خفية هامسة، إلا وتتحوّل إلى رغبة جامحة تستدعي الآخر، أو تحاول الالتحاق بالآخر، وبإيقاعه الوجودي. ومن هنا نلمس فاعلية المرأة على الاختراق والتجاوز والعبور لإضاءة المخفي والمستتر. وهذه الظاهرة تعكس رغبة (الأنا) الساردة في الرواية النسائية الساعية إلى هتك الحجب الفاصلة بينها وبين الآخر.

تسعى الذات الأنثوية، – دوما – إلى تجاوز دوائر العتمة، والتغلّب على صوت الإلغاء والمصادرة، لهذا يكثر اندفاع السرد النسائي نحو مناطق المجهول من الذات والواقع، ومن المناطق الأكثر عتمة لتفجير المسكوت عنه ورصد تحولاته. فما بين (الحجرة) السريّة و(المرأة) علاقة عشق عميقة، كتبت الجدران والستائر والأفرشة، وكتبت الأشواق والرغبات، لتسهم هذه الأشياء في تشييد فضائها.

هذا الفضاء الذي تحرّكه رغبة عشقيه، مارست (الحجرة) فيه خيالها وأبدعت فيه لغة الجسد فكانت أنموذجا ذهنيا مخبوءًا داخل الرواية النسائية، حيث امتزجت جغرافيتها بجغرافية الجسد، فضاءً يتعامل مع (المؤنّث) ويجعل (التأنيث) مركز الحبكة فيه.

إن مكامن (الحجرة) السريّة المعتّمة مواجع للأنثى، لا يهمّها من الأمكنة (الحسيّة) إلاّ صداها الذي بقي ذكرى تزعج النسيان، أو أماكن عطّرها شذى الطقس الأنثوي، وما تركه (الآخر) من نشوة تروق للأنثى أن تنقّب عنه، باحثة عن ملامح الأنوثة المسكوبة لحظة لقائها الخاطف به، أو لحظة اغترابها عنه.

إنّ جمالية المكان، في الرواية تبقى جماليته لغوية "فبمجرّد ما يتحوّل الواقع إلى كلام، يضع مصيرُه الجمالي بين يدي اللغة"[17]، ذلك أن اللغة، هي التي تفيض على جغرافية الأمكنة، صانعة منها مستعمرة من الحروف والكلمات والجمل، تشع منها ويفوح عبق الأمكنة، وشذاها المتشبّث بالذاكرة والوجدان.

ولعل (أحلام مستغانمي) رائدة هذا التوجّه، حيث نلفيها تبحر في اللغة، تستخلص منها عصارة المكان بنكهاته وألوانه وعطوره وأصدائه.

"... أترك حقيبتي ملقاة على سرير شاسع لن يشغله سواي، وأذهب لاكتشاف البيت الذي سأقضي فيه أسبوعا أو أسبوعين.

في الواقع، أذهب لاكتشاف مزاج الأمكنة، وما تبثّه روحها من ذبذبات، أستشعرها منذ اللحظة الأولى.

أحببت هذا البيت، هندسته المعمارية تعجبني، وحديقته الخلفية، حيث تتناثر بعض أشجار البرتقال والليمون، تغريني بالجلوس على مقعد حجريّ، تظلّله ياسمينة مثقلة، فأجلس وأستسلم للحظة حلم.

البيوت أيضا كالنّاس، هنالك ما تحبّه من اللحظة الأولى، وهنالك ما لا تحبّه، ولو عاشرته، وسكنته سنوات.

ثمّة بيوت تفتح لك قلبها، وهي تفتح لك الباب، وأخرى معتّمة، مغلقة على أسرارها، ستبقى غريبا عنها، وإن كنت صاحبها.

هذا البيت يشبهني، نوافذه لا تطلّ على أحد، أثاثه ليس مختارا بنيّة أن يبهر أحدا، وليس له سرّ يخفيه على أحد.

كلّ شيء فيه أبيض شاسع، لا تحـــدّه سوى خضرة الأشجار، أو زرقة البحر والسماء.

بيت لا يغري سوى بالحبّ والكسل، وربمـــّا بالكتابة.

أتساءل، وأنا أتأمّله، من ترى سكن هذا البيت، ومن مرّ به قبلي، ويعتني بحديقته إلى هذا الحدّ..."[18].

إنّ المتفرّس في أوصاف هذه البيت: "بيت شاسع، محلّ إعجاب، مزوّد بحديقة، تظلّله أشجار الليمون والبرتقال، نوافذه شبه مغلقة، لا تطلّ على أحد، تحدّه الخضرة والبحر"، يجد أنّ صورته المادية تكاد تكون (فوتوغرافيّة) محدّدة، لكن الشيء الذي يلفت النظر في هذا المشهد المغلق، (ملفوظات/اشارات)، تعتملها الساردة أثناء الحكي الوصفي، من بينها إشارة "السرير" الشاسع، المتواضع، التي تمثّل إحدى

العلامات المكانية البارزة في السرد النسائي، حيث يحيل - ضمنيا - إلى ثنائية (الرجل والمرأة)، تلتها أوصاف حسيّة، تكاد تكون (ذاتية): "مزاج هذا المكان الذي يوحي بالحبّ والجمال والكسل..". كما أن العلامة المضافة في هذا المشهد الفضاء المفتوح، وصفاء السرير، وورومانسية المشهد المنسجم مع فضاء الأنثى بامتياز.

ركّزت الساردة في هذا المشهد المكاني على الخضر والماء عناصر جمالية مضاعفة، يضاف إليها جمال الأنثى المشخّصة في (الذات الساردة)، وشساعة السرير الذي تكتمل معه مشهدية (الأنثى) حيث الحبّ والنظارة، والانفلات من السياج الفحولي، لتجد فيه الساردة حيزا رخوا تلج منه إلى تضاريس المكان، فتستنطقه:

فالمكان مطرّز بسهر الليالي، مفخّخ بالحب، قد أفلح المخيال الانزياحي في توظيف ملفوظات لها سيميائيتها، كاستحضار "البحر" المطل على هذا البيت واستعادة طقوسه، إذ "البحـــر" ساعد في تلك الرؤية الرامزة للكينونة الأنثوية، وتنشيط فاعلية الإسقاط وحركته:

"... منذ قرّرت أنه ليس هناك من حبيب يستحقّ الانتظار، أصبح الحب مرابطا عند بابي، بل أصبح بابا ينفتح تلقائيا، حال الاقتراب منه، وهكذا، تعوّدت أن أتسلى بهذا المنطق المعاكس للحبّ.

وكنت جئت إلى هذه المدينة دون مشاريع، ودون حقائب تقريبا، وضعت في حقيبة يديّ ثيابا قليلة، اخترتها دون اهتمام خاص؛ لأقنع نفسي أن لا شيء كان ينتظرني هناك.. عدا البحر.

البحر الذي يملك حقّ النظر إليّ، في ثياب خفيفة، دون أن يناقشه أحد في ذلك. ولذا جئته بأخفّ ما أملك، وبتواطؤ صامت، فأنا لا أدري إن كنت جئت حقا من أجله..."[19].

في سماء الفن الروائي النسائي، تسافر المبدعة بقلمها إلى مرافئ الإبداع، وبنكهة مغايرة، تحمل بصمة (أنثى)، تتأسس لذّة الاختراق والالتحام، في إطار معرفتها بـــ (الآخر) الحبيب الذي يستحسن الاندفاع والحركة تجاهه، من هنا، يتواتر ذكر تعرية الجسد وانفتاح الباب؛ فالذات الساردة "تحاول إعادة تسوية الجسد، بشقيه:

الجوّاني والبرانى، وفق مشيئة شعرية، ومن خلال عمليات مزج كيميائي، بين الواقعي والخيالي، في بوتقة خطابية، لا تلبث - هي الأخرى - أن تنفتح على الأجناس والفنون، في تعدديتها، تجد لها، في بعض المحطات الكتابية، منفذا تزاوج فيه التشكيل والكتابة الشعرية"[20].

إن الفضاء اللغوي الموظف عند (أحلام مستغانمي) هو فضاء مستمد من (الجسد) المؤنّث، ومن (المكان). فالبحر تحوّلٌ إلى الحبيب المنتظر، وهو يمارس خياله بتلقائية وحرّية، وتدفّق العشق بطلاً، في هذا المكان الآمن، متوسّلا الأداة اللغوية، والإشارة الدالّة، ليتماثل مع الحياة الباطنية لـــ "الساردة" التي تسعى إلى الإمساك بما لا يمكن الإمساك به، فكان البحر شاهدا، ومشاركا، وممارسا.

"... لا شيء كان ينتظرني هناك، عدا البحر.. البحر الذي يملك حق النظر إليّ..."[21].

يصوّر "التكرار الظلال الخفية في الحياة الروحية، من خلال رصد الوضع النفسي البالغ الدقة، وحركة التحوّل في المشاعر التي تقوم بدور المحرك لحياة البطل الروحيّة، وذلك التحوّل الداخلي العميق"[22].

إنّ هذه الكثافة التعبيرية التي تتميّز بها (أحلام مستغانمي) وغزارة الصور وعنف السرد خصوصية عندها، فهي تستنطق الساكن، وتهمس للمخبوء، وكأن التحوّل الأنثوي الفاعل، يلبس المكان: بجدرانه وغرفه وأبوابه وأشجاره ومياهه حلّة أنثوية وعواطف آدمية تتجانس مع "الذات" الساردة في خلق واقع متخيّل يهمس ويتكلّم ويبوح. وقد يتحرّر من قيود المنطق.

قد يتحوّل "البحر" رمزا للطهارة ومتعة للجسد، كما يصبح متنفّسا لأوجاع الذات، يحمل في مدّه وجزره أصداء التحدّي، فهو الوحيد الذي يملك القدره على ممارسة طقوس العشق، وترويض الجسد، وفضاء "البحـــر"، في الرواية النسائية، هو انعتاق للجسد، وفضاء يمنح أفقا للتفاعل والفعل والفاعلية، وقد يمتزج الفضاء المكاني بالفضاء الجسدي، وتتدفق الأنوثة بكامل دفئها ورقتها وانفعالاتها وأحوال وجدانها على فضاء النص، حيث المشاعر الأنثوية المصاحبة للرغبات الجنسية.

أمّا فضاء المؤنّث في رواية (خناثة بنونة)، فنجده فضاءً محتجزاً، سلب الأنثى هويتها وزمانها ومكانها، بل وطمس هذه الأشياء جميعا، وسلب ما تبقى لها:

"... في الغرفة، كان انهيار يترصدني، وفي الفراش استسلمت لشعور أسودَ، وللدغات الحمى، وكان ألم يدي يتضافر هو ومرح الحرارة في عروقي، حتّى حملاني بعيدا في غيبوبة.

الغيبوبة.. لا وعي يتفجّر، يكشف فضاء رحبا مرعبا، تتراقص فيه الأشباح بغموض، ترقص حواليّ وعليّ، وأنا أعدو. في الحلق صرخة قوية لا تنطلق، وفي العينين دموع متكبّرة، وفي الرجلين طاقة خارقة على المواصلة، وفي النفس احتراق.

كنت أعدو.. الفضاء يزداد بعدا، والظلمة أشدّ حلكة، والحشرات السرّية تتكوّم علي وتتكاثر، وأنا أخبط الخطو وأصرّ. الحلكة، أشدّ حلكة، والغموض في كل الفضاء، وعليّ أن أكتشف شيئا وما هو؟ الحشرات تتكوّم أكثر، لتشغلني وأعدو.. أريد أن أصل.. أخبط الهوام والأسرار، وأخترق، ما أراه، وما لا أراه، والمسافة تزداد بعدا، ومن سيصل بوصولي إذا وصلت؟ الأمام وراء، والعدو في هذه الحالة لا يفيد. العينان تحملقان بلا رؤية، والإصرار هو نفسه، ولا علامة.. ما هذا؟ .. صراخ.. ويعود الوعي. أين أنا ؟ قهقهات..."[23].

يعود الفضاء الحسّي إلى التململ والضياع فهو أقرب إلى الدفق الكلامي المنولوجي. معالم الأمكنة باهته، فاقدة لأيّ إحساس بالحياة وقد وردت في دفق من التصورات والانفعالات المصاحبة وهي أقرب إلى النظرة السوداوية التي تحملها "الذات الساردة"، فكان المخيال السردي، والكينونة الأنثوية في تمرّد على تابو التهميش، وعلى الواقع المر.

إنّ العلامات المكانية التي تتضمّنها اللقطة المشهدية هي الغرفة: "الفراش/ الفضاء/ الظلمة/ الغموض.."، والذات الأنثوية مكبّلة بالنفي والمصادرة، تعاني مناخات التهميش والاستلاب، وفضاء مدجّج بالمخاطر والويلات، تطاردها في كلّ مكان، ولسان حالها يصرّ على العبور والاجتياز والمقاومة.

4 – همس الغرفة / جذوة الشهوة / نبض القلب، ونبض الصفحة: تمثّل (الغرفة) فراديس البوح التي تعكس طقوس الذات الأنثوية وتراتيلها وتحولاتها، كما يمثّل هذا المكان محرابا للذات، حيث توجد تفاصيل عالمها وخصوصياتها، وكلّ متحولات الأنا الأنثوية باتجاه النشوة بالآخر أو الاغتراب عنه. فـ (الأنا الأنثوية) حين تتمثّل غرفتها، تتمثّل ذاتها وجسدها، وتستعين بالماضي المختزن في ذاكرتها، تعيد من خلاله مشاهدها النابضة بالحياة. من هنا، تتواتر الصور؛ لتدوّن سردا وتنتقل تلك الصور المحسوسة التي تحملها ذاكرة الأمكنة إلى واقع الكتابة، حين تمارس الساردة لذّة التعبير، ولذّة التشكيل.

فالمكان كما يبدو من بناء المتخيّل دليل سحر وغواية وإشارة خاصّة لتتقابل صورة الذات بصورة الآخر، يؤسس لعلاقة حميميّة مستجيبة لنداء الحضور في أثناء فعل السرد. و(الغرفة) هي عصارة تستخلصها المرأة من تجربتها الحياتية، كونها مشدودة إلى أطياف الرؤيا التي توحي بالجمال والسموّ والغواية والمتعة ؛ "فكلّ شيء إلى كلّ شيء، بالشهوة يندفع، وبالمتعة يشعّ"[24].

وليس غريبا أن المرأة، حين تدخل عالم الكتابة، تتوزّع بين الواقع والتاريخ والحقيقة، والذكرى والاستشراف المستقبلي، فهي تلجأ إلى التقاط البؤر المضيئة في عالمها وحياتها، وتحلم بما ينبغي أن يكون، فتأتي (الغرفة) عندئذ لتسهم في هذا الاستحضار وتعضد هذا المسعى، لتنفتح الكتابة معه على عوالم إضافية، تكون (بؤرة) لاصطناع هذا المتخيّل وتوليد معانيه.

تسكن الغرفة الذاكرة، وترتبط بالهوية، وتترك حفرياتها على الجسد، وقد تتحوّل فضاءاتها إلى ذوات تحتفظ بإشراقها وعنفوانها. و(الغرفة) في متخيّل المرأة حاضن لملذاتها وآهاتها وتأوهاتها وزفراتها، ففيها تفجر الرغبات من قيودها، ويتحرّر الجسد، فيمارس إغراءه واستفزازه. وإذا كانت الغرفة سكنا ماديا، فالمكتوب هو السكن المعنوي لهذه الذات التي تستحضر عوالم (الغرفة) بتفاصيلها أين يكمن الحلم، وتستقر الرعشة والدهشة. ولأجل تقرير هذه الظاهرة، سنستقر على مقطع سردي لـــ (فوزية شلابي)، من رواية "رجل لرواية واحدة"، نستثير من خلالها هذه الأجواء.

تنفتح عين "الساردة" على فضائها المكاني المؤنّث، حيث الغرفة والداخل:

"... أعود إلى الداخل، لا أشعر بالحاجة إلى إنارة البيت.. كان ضوء الإنارة العامة بالشارع، الذي تخلّل البيت عبر النوافذ والشرفات، كافيا ومريحا لأن يحقق لي رغبة قديمة في الاستغراق في تفكير عميق دون انقطاع.

أفكّر في الكتابة، بل أحس بالرّغبة الشديدة فيها، أصرف النظر عن ذلك؛ لأن الضوء الخافت الذي يغمر البيت، يغريني بطرد فكرة النوم، والاستغراق في التفكير..."[25].

فالعلامة الدالّة في هذا المقطع السردي، هي العناصر المكانية المصاحبة للغرفة: "الإنارة الخافتة التي تتسلّل عبر النوافذ والشرفات/ السكون المريح الذي أثار الرغبة المكبوته كالجمر من تحت الرماد/ الضوء الخافت الذي يحمل الساردة في اتجاه النشوة بالآخر والالتحام به..". هذه التفاصيل المكانية المؤنّثة للغرفة، تتحوّل إلى مكان مدجّج بالنشوة والإغراء، والتفكير بـــ (الآخر)، حيث انفتاح الأفق السردي النسائي الذي يبدأ من ملامح (الأنا) الأنثوية التي تحوّل المكانَ إلى عتبة دلالية، توقظ شهية الكتابة، وتستفزّ رغبة الجسد، فتؤنّث لمساحة سردية، تغمرها طقوس الجمال ومعالمه.

فمن الغرفة تهمس الكاتبة (الأنثى) بنبراتها المرهفة، وتتكاثف (البنى) الترميزية التي تغطّي النسيج السردي، تتغذّى من تقنية الإسقاط، وما ينتج عنها من رموز وحضور (الآخر) في هذه العملية هو حضور لأجواء التجدّد والعنفوان الكتابي، تتقوّى به فاعلية الإسقاط، وتزدهي حركته، ويتطعّم السرد على إثره بالحيوية والارتواء.

هنا نشعر بنبضات الأنوثة الحالمة، وبنبضات السرد المعبّأ بالكلمات الرّامزة، تفيض على جسد النص بمؤشرات، تسرّع من عملية السرد، وتخرج من الفضاءات الملبّدة بالانكسار إلى عالم يعبق منه شذى الأنوثة المعطّرة بالحلم، تحلّق في تلك الأجواء الوارفة الظل، كما تنثال الذكريات على مخيّلة الساردة التي تتفاعل مع هذا الفيض سحرا وغواية، فتتحوّل الورقة إلى نص بلّوري مشفّر، ينبض غبطة راقصة تمتدّ إلى عمق المخيّلة المكتنزة بإيحاءات الجسد ومحمولاته اللفظية الزاخرة برائحة الأنوثة.

هذا الاحتفاء بـــ (المكان)، كان متفاوتا بين المبدعات (المغاربيات)، ومتميّزا بينهن. فـــ (زهور كرام)، على سبيل المثال، تحسن التسكّع في فضاء البيت، وفضاء الغرفة بامتياز، تحترف اللعب على حفريات المكان، من خلال الأشياء والعلامات الدالّة، فهي تقرأ أسراره وخباياه، وتستكشف دلالاته المتفاعلة، في الجهر والخفاء، مستخدمة لغة شعرية شفّافة مثيرة، وكأن السرد عندها، سيمفونية للبوح، والعزف على أوتار الذات والوجدان.

في رواية "قلادة قرنفل"، تسترجع الساردة "الآخر"، وتسترجع (الجملة) التي قالها:

"... شعرك غابة.. شعرك ليل دامس.. وأنا، الآن، أبحث عنه في تعاريج الغابة.. أخاف أن أفقده في هذا الليل الدامس.. لولا أن هذا الأبيض الذي أشاهده الآن، يرقص أمامي، لحسبت الكون انطفأ، وبات ليلا..."[26].

لقد تمرّست (زهور كرام) أساليب التخبئة وتقنيات المجاز، توظفها بلغة التشكيل والألوان، لتتسلّل إلى الفضاءات النصية، تولّد الرؤى، فتشكلها في أوجه متعددة متجددة، ضمن تدوير (حلزوني)، تنفذ به إلى عوالم واقعية وتخييلية، تمثل في النهاية التعرية الفكرية والغواية الحسّية.

"فالوجود المنادي للصورة، ليس سوى مناسبة للتوليد والإنتاج؛ ففيها سرد تاريخ الذات للذات والآخر، في إطار محاولة تأكيد الكينونة الوجودية، واسترداد الزمن المنفلت، ورسم ملامح الوجه العميق الذي يتوارى بعيدا، في المتاهات، بين الذكرى والنسيان. إنها في محصلة القول: تأمل في المصير الإنساني الذي يخترق جدار اللغة وجدار الواقع"[27].

باعتبار ما سبق، نلمس تحولات (الأنا) المنتشية بـــ (الآخر)، والأسباب التي تؤدّي إلى الاغتراب عنه، تقرّبها هذه الجملة المستحضرة على لسان (الآخر):

"... شعرك غابة.. شعرك ليل دامس.. وأنا، الآن، أبحث عنه في تعاريج الغابة..."[28].

إنّ هذه الجملة السردية تتميّز بشعرية متوهّجه، تحمل في قدرتها وتكثيفها، ملامح الوجع الأنثوي المكبّل بالنفي والمصادرة، ذلك أن الشعر الأسود

الدامس مؤشر على ملامح الانكسار التي تواجهها (الذات) في هذا الواقع المدجّج بالخطر والأرق والقهر والرتابة وصعوبة الحياة، مما يجعل (الآخر) المنتظر ينفلت ويضيع من (الأنا) الأنثوي التواقة إلى وجوده، والبقاء معه.

إذا كانت (الغرفة) أحد الثوابت المكانية في الفضاء الروائي النسائي، فإنّ هذا الفضاء ينفتح على عوالم شتى، حين يقترب (الآخر)، ليتحسّس فضاء (الأنثى) وأشياءها. فتتحوّل (الأنثى) بوجوده، من مستقبل للمثيرات والحوافز إلى مركز لبؤرها، حيث تغدو (الغرفة) عند المرأة مركزا للتأمل والذكريات المتلاحقة، ومجمعا للصور المتتالية، تأخذ إحساسها بالمكان، وجغرافيته إلى فضاء أرحب وأوسع.

لا يتأتى هذا التفاعل إلا بالتقابل الحاصل بين صورة (الذات) وصورة (الآخر) المساهمتان في بناء المتخيّل في عالم المرأة، حيث الإغراء والغواية. وتحت سرادقاتها، تتولّد الرؤيا الحالمة، حيث تسبح بعيدا، في فضاء الفن والجمال، مما يجعل المرأة الكاتبة مشدودة إلى أطياف الرؤيا الحالمة، تسعى دائما إلى اختراق التخوم والمشارف لاستكشاف ما لم يكتشف.

إن العوالم التخييلية للمرأة تتّخذ من نبض القلب بؤرة لتوليد المعاني، حين تظهر حواراتها بين الأشياء والكائنات. فحول قطب هذه الحوارات تدور تلك العلاقة بين العاشق والمعشوق، تخرج الصورة عن مقاسات العقل، منفلتة من الخطيّة المنطقية، لتحلّ محلّها لغة الحلم والرعشة والدهشة، كما تتحوّل الرموز والعلامات الدالّة إلى مركز إشعاع واستقطاب، فيدخل السرد طور التشكّل الدائم، والبناء المستمر.

يغلب على سرد (زهوركرام[29]) الوظيفة الشعرية للغة، حيث تسمح بتفعيل حركية المشاعر والأفكار وتحرير الهواجس من أسر المكان، تسافر في الكينونة الوجودية، مفككة الأطواق، متجاوزة الحواجز. فالمغامرة الكتابية "تروم الانتقال من الحس إلى ما وراءه، ومن الواقعي، بوصفه إكراها وبشاعة، إلى الشعري، بوصفه جمالا يعيد الاعتبار إلى الذات، ويهيئ لها طقوس الحوار المثمر والبنّاء، بينها وبين الجسد، بوصفه وجودا متفاعلا مع غيره من الموجودات، والذات، بوصفها التحاما بهوية نفسية غرائزية وذهنية وروحية"[30].

قد تتميز المرأة المبدعة برهافة حسيّة، تؤهلها للإنصات إلى الأصوات العميقة والأرواح المتمرّدة والحفر في الذاكرة والبحث في المستور ومن هنا يسهل على المرأة أن تنتقل من مكانها الحسّي المقيّد إلى مكان متخيّل، حيث تسافر في أعماق الرؤيا، تستثمر طاقتها الترميزية في التواصل مع الموجودات.

فالذات في رواية "قلادة قرنفل"، تتحوّل إلى طائر صنعه طفل من ورق، يطير فيزداد انتشاء الساردة بتحليقه في سماء بعيدة كل البعد عن هذا الواقع الذي مسك (الآخر)، ولولا صفاء الحب، ولولا قوّة الأمل، لما تحرّر هذا (الآخر) من الغابة. و"الساردة" لا تجد تفسيرا لهذه الرّحلة المفاجئة التي رفعتها إلى عالم مجنّح، سوى أن تقول:

"... ما حدث أنّي طفت أجواء، وحين نزلت، وجدتني قد تغيرت.

حين هممت للعودة، شدني إليه. تأكدت حينها أني دخلت زمن العشق، وقبل أن يختصر وجهي في نظرة ممتلئة بالحزن، قال: "ستلدنا الأرض من جديد.. هذه المرّة.. علينا ألا ننسى.. ألا نسكت.."، ثمّ غاب ..

بقيت مشدودة إلى بقايا أثره.. كان هنا قبل لحظات، ثم غاب.. عدت بخطى ثابتة.. غير مستعجلة.. أطلب الطريق أن تمتدّ أمام خطواتي.. أردت أن أتجذّر في الأرض.. هذه أرضنا.. مكاننا..."[31].

إنّ الفضاء الروائي يحيل على التجاوز والتخطّي ورفع الأطواق. وفي الوقت نفسه يصرّ على الاستجابة لنداء الحضور، وإثبات الكينونة والوجود، كما يؤشّر على المكان بوصفه هوية، من اللقطات الخاطفة المتلاحقة التي تتوسّل فيها الذات والآخر على الارتباط العضوي بالمكان، والتشبّث به، على الرغم من وقعه الضاغط، وكثرة أعبائه، ومسؤولياته.

"... أردت أن أتجذّر في الأرض.. هذه أرضنا.. مكاننا..." [32].

إن المكان هو بيت الجسد، وهو الهويّة والانتماء والجذور. وإذا كانت ذاكرة المرأة محترقة بمرارة الماضي، فهي متلهّفة لمستقبل مختلف، فيه تجد فردوسها المفقود، وتتحرّر من ضوابط المجتمع، لتسكن نصها، تزرع فيه شتى بذورها، وتسلم رعايته لمتلق خبير بسياسة أرضها، مؤمنا بتنوّع عطائها.

إن "النص مضغة، والقارئ يخلقها من بعد خلق خلقا آخر، وما كان ليتأتّى له ذلك، لولا أن النص، في حيائه وانغلاقه، كان مفردا متعدّدا: فهو مفرد؛ لأنه بنية سطحية، يقيمها نظام صوتي، به يفصح النص عن نفسه. ونظام نحوي تركيبي؛ به يكشف المكتوب عن نموذج وجوده في النص. وهو متعدّد؛ لأنه - أيضا - بنية عميقة، يقيمها نظام دلالي، يرسمها المحتمل والممكن، ويسمح بتأويلها، وإعادة صياغتها"[33].

فـ (النص) واحد من متعدّد، أو متعدّد في واحد، كونه يحمل شبكة متداخلة من الدلالات، القابلة للتشكّل في وجوه متعدّدة. و(النص) يقبل بفيضه المتدفّق، وسلاسته الشعرية التي لا تتلاشى، يعلقها المبدع على صدر البياض تمائم تحمل كلّ العناصر الغائبة عن النص، ثم يتحملها المتلقي بمفرده. و(النص) كائن هلامي متحوّل يستعصى الإمساك به، كما أن الأمكنة، في الكتابة النسائية، مرتبطة بحيزها الوجداني، تجد في التخييل مرجعا خصبا لاشتغالها، حيث تشكّل الرغبة والحلم والاستيهامات أهم آلياتها.

ولعل أهم كاتبة (مغاربية) وظّفت هذه الآليات فنّيا (أحلام مستغانمي) في ثلاثيتها المشهورة التي تغرينا بالوقوف والتفرّس في مفرداتها وعلاماتها، وكشف النقاب عن شيطان لغتها وهيمنته في محاولة فك أثر سحره الذي يطلّ منه عبق المكان وأسره، ونكهة الغرفة وطعمها. تقول "الساردة" في رواية (فوضى الحواس):

"... رحت أستعجل النوم.. أحاول أن أنام دون أن أقع في فخّ الأحلام، ثمّة غرف جميلة إلى حدّ الحزن، تعاقبك أسرّتها بالحلم!

وبرغم ذلك، في الصباح، لم أنج من جسدي، كنت أستيقظ، وتستيقظ رغبة داخلي.. تلفّني رائحة شهوتي، فأبقى للحظات مبعثرة تحت شرشف النوم النسائي الكسول.

يستبقيني إحساس بمتعة مباغتة لم أسع إليها.. جاءني بها البحر حتّى سريري ليتحرّش بي.

على غير عادتي.. أستيقظ باكرا هذا الصباح، وكأنّني أريد أن أستفيد من كلّ لحظة.. حريّة قد تسرق منّي فجأة، لأي سبب كان.

يفاجئني جوع.. صباحيّ لا يقاوم، وكأن شهيتي للحياة قد تضاعفت هنا، فأبعث بالسّائق لإحضار لوازم الفطور، وأبقى لأتفرّج على البحر.

أتجاهل اعترافه الفاضح بليلة حبّ قضاها على مقربة منّي، منشغلا بترويض الأمواج، بينما كنت أنا منشغلة عنه بترويض حواسيّ، والهروب بنفسي من تلك الهواجس التي كانت تطاردني، وتعكّر مزاج نومي.

البارحة نمت نوما عميقا، كما لم أنم منذ أيّام.. شعرت بمعنى السكينة، وكأنّني تركت كلّ شيء خلفي، وجئت لألقي بنفسي هنا، على سرير شاسع لا ذاكرة له..."[34].

نستكشف في هذا الملفوظ السردي إمكانات (أحلام مستغانمي) الشاسعة في انتقاء المفردات الساكنة في معبد الرومانسية، والضرب على إيقاع الجسد من خلال التخفي والتجلّي، مما يعزز عندنا تلك القناعة الراسخة بشعرية الكاتبة المتجذّرة بين الروائيات (المغاربيات). ينضاف إليها تلك الخصوصية التي تشكّل ذاتها المشحونة بأصوات داخلية.

إنّ الكتابة النسائية، تستنطق المخبوء في الأمكنة المغلقة، وتستبصر بالآتي، وهذا ما يجعلها تفرط في التفريغ والتشفيف، كونها تحاول القفز فوق المحظور من خلال الانزياح والخروج عن مألوف اللغة. وهذه هي العلامة المحورية في صياغة كل النساء المبدعات (المغاربيات) اللواتي ظهرن في السرد النسائي، حيث تتحوّل المرأة إلى علامة تثير الوجدان، وتفعّل الحواس باتجاه الحب والرغبة والانفتاح على الآخر.

فالكاتبة (أحلام مستغانمي)، تستضيء بتحولات الجسد، بغية الوصول إلى جوهر اللغة والكون، كما تتحوّل الرؤيا عندها إلى طيف طليق، يغادر جسدها، ليتوحّد في الآخر، من خلال استقطاب الحدث بأبعاده الزمانية والمكانية. واستحضار المكان إلى النص، يلغي أبعاده الجغرافية المحسوسة لخضوع المكان "لخصائص الكلمة التصويرية ؛ فالكلمة لا تنقل إلينا عالم الواقع، بل تشير إليه، وتخلق صورة مجازية لهذا العالم"[35].

لأن المكان الذي توظّفه الرواية النسائية يبقى خفيا وسريّا، لا يملك تلك الحقيقة الموضوعية تعهّدت الملكة الإبداعية بتخصيبه، من خلال التقاطع مع الذات، صعودا وهبوطا، وقوّة وضعفا بحسب طاقة الذات المتخيّلة التي تحافظ على المكان، ضمن غلالته الضبابية القابعة في الذاكرة وهذا ما أكّده (باشلار) بقوله: "كلّ ما نوصله للآخرين، هو تكييف لما هو خفي وسري، ولكنّنا لا نستطيع - أبدا - أن نحكي عن ذلك بموضوعية. ما هو خفي، لا يمكن أن يمتلك موضوعية مطلقة وفي هذا المجال لا نكيّف أحلام اليقظة، ولكننا نخلقها"[36].

وبناء على ما سبق، نستخلص أن (الغرفة) لا تبقى آسرة مقيّدة لحركة (المرأة) بقدر ما تصعد بالساردة إلى ذروة الحلم، حيث بكارة الهواء وعذرية الطبيعة، بعيدا عن دمامة الواقع. ولعل التصعيد في الرؤيا ينطلق من حيثيات (المكان)، لتتّجه مخترقة المجاهل حيث يتمّ استكشاف الذات عبر استكشاف (الآخر) و(الكون) معا.

الهوامش

1- زكية عبد القادر، آمنة، سراس للنشر، تونس، 2000، ص.50.

2- ليلى أ بوزيد، الفصل الأخير، ص.78.

3- عبد القادر الغزالي، الصورة الشعرية، وأسئلة الذات، مرجع سابق، ص.127.

4- مجموعة من المؤلفين، الفضاء الروائي، تر. عبد الرحيم حزل، إفريقيا الشرق، المغرب، 2002 ص. 32.

5- محمد نور الدين أفاية، الهوية والاختلاف، مرجع سابق، ص.41.

6- فوزية شلابي، رجل لرواية واحدة، ص.30-31.

7- محمد نور الدين أفاية، الهويّة والاختلاف، مرجع سابق، ص. 52.

8- فهد حسين حسن، إيقاعات الذات (قراءة في السرد العربي) ط1..2002. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت لبنان، ص. 25.

9- محمد نور الدين أفاية، الهوية والاختلاف، المرجع السابق، ص.41.

10- زهور كرام، قلادة قرنفل، ص. 89- 90.

11- م ن، ص. 89- 90.

12- م ن، ص92.

13- عبد القادر الغزالي، الصورة الشعرية وأسئلة الذات، مرجع سابق، ص. 153.

14 - آمال مختار، نخب الحياة. ص.47-48.

15 - عبد القادر الغزالي، الصورة الشعرية وأسئلة الذات، مرجع سابق، ص. 153.

16- حدة خميس، لماذا تكتب النساء (تأملات في إشكالية إبداع المرأة)، [مقال إلكتروني سابق]

17- جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر. محمد الولي، ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط.1، ص.37.

18- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص. 140.

19 - م ن، ص 139.

20- عبد القادر الغزالي، الصورة الشعرية وأسئلة الذات، مرجع سابق، ص 95.

21 - أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص139.

22- ناصر يعقوب، اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية، مرجع سابق، ط.1، 2004 بيروت، ص219.

23- خناثة بنونة، الغد والغضب، ص. 120.

24- منذر عياشي، الكتابة الثانية، وفاتحة المتعة، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1998، ص21.

25- فوزية شلابي، رجل لرواية واحدة، ص. 92.

26- زهور كرام، قلادة قرنفل، ص. 93

27- عبد القادر الغزالي، الصورة الشعرية وأمثلة الذات، مرجع سابق، ص.154

28- زهور كرام، قلادة قرنفل، ص. 93.

29- م ن، ص. 95

30- عبد القادر الغزالي، الصورة الشعرية وأسئلة الذات، ص 109.

31- زهور كرام، قلادة قرنفل، ص. 95.

32- م ن، ص. 95.

33- منذر عياشي، الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، مرجع سابق، ص14.

34- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص. 142.

35- سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب....القاهرة، 1984. ص 68.

36- جاستون باشلار، جماليات المكان، تر. غالب هالسا، يصدر عن وزارة الثقافة مجلة الأفلام، دار الجاحظ للنشر والإعلام، بغداد. ص. 50.

تواصل القراءة الجانبية والقراءة الإلزامية
بقسم الأدب العربي ـ جامعة تيزي وزو ـ
دراسة ميدانية

د. بوجمعة شتوان

جامعة تيزي وزو

سنحاول أن ندرس طرق التشجيع على القراءة التي يمكن اعتمادها لتنمية الميولات القرائية، وحب الاطلاع لدى طلبة قسم الأدب العربي، جامعة تيزي وزو، وحيث لا توجد معايير مقررة بصفة مطلقة ونهائية لهذه الطرق، يكون من الضروري كشف الحالة الراهنة للمطالعة واكتساب المعرفة لدى طلاب القسم باختيار عينة من المفحوصين عشوائياُ، مع استباق قاعدة نظرية تنظم طريقة التناول. فقد سبق أن لاحظ جوزيف سليد أن "الكتابة تحرر اللغة من محدودية القدرة التخزينية للذاكرة الإنسانية وتعرضها بأساليب تؤمن تدبُّرها تدبُّرا مرناً ودقيقاً معا".

ينبغي، ابتداء وباختصار، أن نتفق حول أهمية الترغيب في المطالعة بالمكتبات الجامعية والخاصة؛ ففي النقاشات التي تخص الملامح الشخصية برواد المكتبة والمستفيدين من خدماتها في العشرية الأخيرة لم يكن لمتصور "دور الكتاب في عملية التثقيف والتعليم" الأهمية نفسها المتفق عليها في القرن الماضي؛ العلاقة بين المكتبة والتعليم بعامة، وبين المكتبة وأثر الدوافع في المطالعة وأثرها في تنمية المهارة القرائية بخاصة، تكون قد فقدت مكانتها جزئيا، لتحل محلها ثقافة رقمية جديدة أصبحت تلعب دور الموجه للطالب، فتعرض له نماذج النصوص التي يجب أن يطلع عليها دون مناقشة.

إن هذه الخصائص المميزة لعلاقة الطالب بالمعرفة على مستوى الجامعة، وتوظيف المطالعة في التعليم، تقدم إطارا لتحديد صيغة التحويل من ثقافة الطالب والمطالعة، إلى طرق تشكل الميول القرائية. فقد بينت المعلومات المُسندة إلى عدد المستفيدين من المكتبة ونوعيتهم، أن تزامنهما مع هذا التحول التكنولوجي الذي

تشهده مرافق المعلومات على هذا المستوى هو تزامن يجعلنا، أولا، نضع الشبكة الرقمية ومشمولاتها جانبا، دون التقليل من أهميتها، والتركيز على خدمات المطالعة الورقية ومناهج الترغيب فيها، معتمدين في ذلك على التوازن بين بعد واقعي تترجم عنه مختلف الملاحظات المستقاة من واقع القراءة والمطالعة قي قسم الأدب العربي، وبعد افتراضي يتم التعرف عليه من خلال استبيان ورقي يوزع على عينات مختلفة من طلاب القسم.

تفاصيل تقييم الميولات القرائية:

العدد الإجمالي للعينة	مكونات التقييم	طرق التقييم
160	أسئلة عن دور القراءة في التعليم	الاستبيان
	أسئلة عن دور التخصص في تنمية الميل القرائي	
	تجميع الأجوبة	تحليل البيانات
	استنتاج النسب والأرقام	

أخضعنا تفاصيل التقييم لمجموعة من الضوابط ، يمكن إجمالها في التالي :

1- تحديد أهداف البحث.

2- تحديد العينة المستهدفة من الدراسة.

3- تحديد العدد الإجمالي للعينة.

4- تحديد نوع الأسئلة المناسبة للدراسة محل البحث.

إن التحولات التي تعرفها المكتبة ومرافق المعلومات والتكنولوجيا الرقمية المصاحبة لها، قد لا تكفي، منفصلة أو مجتمعة، لتأسيس جمهور معرفة فإن فكرة كون درجة من المعرفة تبلغ غاية الجودة بقدر توازي الصفاء الذي بواسطته يتمكن الطالب الجامعي من استيعاب هذه المعرفة، إنما هي فكرة تتيحها معرفتنا المسبقة بمركزية الكتاب بمختلف أشكاله في عملية التثقيف والتعليم. ففي الجامعة نلاحظ جيدا أن سؤال البداية بقي يتعلق دائما بأهمية معرفة ما إذا كان ضعف المقروئية قد أسهم في التأثير

سلبا في مستوى التلقين المعرفي لدى الطلبة؟.

نحن نعرف شدة النقاش حول غير واحدة من العناصر التي تشكل مسارات المطالعة وطابعها الدينامي، وكيف أنها مسارات تتأثر أيما تأثر بالطريقة التي يتم بها التعامل مع الكتاب صناعة واستهلاكا. ويعد هذا النقاش أساسيا لكونه يفسح المجال أمام إضافات النقاش الذي أبرزته صياغة سؤال الحد الذي يمكن للتخمة المعلوماتية التي توفرها المكتبة الرقمية أن تقلل من حاجة الطالب إلى القراءة. فنحن نلاحظ مثلا، أن ارتفاع نسبة المقروئية أو ضعفها لا يعد فقط جزءاً من الخبرة القرائية للطالب، ولكنها ترسخ عادة الاطلاع وتنميه في الوسط الجامعي من جهة، وتحيل على تفاعل بين وساطتين معرفيتين من جهة ثانية، وهذا التفاعل الجدلي يحيل، داخل المجال السوسيو معرفي الذي يرتبط به خطاب القراءة والمقروئية، على الأثر الذي تكون قد أحدثته المجابهة بين سلطة المكتبة الورقية وسلطة المكتبة الرقمية، حيث رسخت قيمها الخاصة كالديمقراطية الهشة الخادعة للعين، وعدم قدرة أركان العملية التربوية على مواجهتها وتوظيفها توظيفا قابلا للتصديق، بتجريب ممارسة تسمح به القراءة ضمن الفكرة التقليدية عن الكتاب ودوره في تخزين المعرفة ونقلها.

إلا أن النظر إلى ضعف / قوة المقروئية ضمن هذا الأفق فقط، قد يبطن تفكيرا في ما لا يستطيع الملاحظ رؤيته إلا بصورة أحادية مبتورة عن أسبابها الأخرى : أي معرفة دور التوجيه بعد البكالوريا في الترغيب في القراءة من عدمها، ما يجعل التحولات التي أحدثتها الوسائط المتعددة قالبة للتمييز .

من بين النتائج السلبية للتوجيه بعد البكالوريا أن معظم الطلبة الذين يوجهون إلى أقسام اللغة والأدب العربي، لا يرغبون في الدراسة في التخصصات المُرتبطة به، مما أسهم في التغافل عن أهمية الكتاب، وفي هشاشة علاقة الطالب بالمكتبة الورقية والمكتبة الرقمية على السواء. وقد أنتج هذا التقاطع أثرا سلبيا بقيَ يُؤشّر عليه اختيار غير ناضج ومؤهل لأن يقوده نحو الفشل، ذلك أن التوجيه المُعتمد لا يراعي:

1ــ طرق تحسينه منذ الثانوية، فهو لا يستجيب لسبب بسيط: من الأفضل أن نضع الطالب بسرعة على القاطرة الصحيحة، عوض أن نتركه يدخل في اتجاه لا

يناسبه. كما أنه لا تزال على مستوى الثانوية إمكانية مساعدة الطالب على اكتشاف التخصص الذي يناسب رغباته وقدراته، بدلا من إلزامه بتخصص قد يؤثر في استقراره النفسي والمعرفي. كشف الاستبيان عن عدم رغبة 90% من أفراد العينة في الدراسة في أحد أنواع التخصصات التي يتيحها قسم الأدب العربي. وأبدى % 62 منهم استعدادهم لتغيير الشعبة متى سمحت الظروف بذلك. وأن 40% تتعرض لضغوطات نفسية كبيرة من أجل مواصلة الدراسة في القسم.

2ـ تصميم علاقة متميزة بين التعليم الثانوي والتعليم الجامعي. يعد الانتقال من السنة النهائية إلى الجامعة انتقالا حاسما وصعبا في آن: ففي الجامعة يتم الاختيار بين اختصاصات كثيرة متاحة، وفيها يتم التأقلم مع طريقة جديدة في العمل، واستيعاب مناهج بحث جديدة، والتأقلم مع أرض ليست معروفة لديه. ومن هنا يتعالق الانتقال المتولد عن عنصر بالأخطاء المحتملة لمثل هذا الانتقال. وباختصار فلكي يتم الانتقال بطريقة سليمة، فإنه يجب علينا التقليل قدر الإمكان من مخاطر سلبياته بخلق علاقة نوعية بين السنة النهائية والسنة الأولى في الجامعة.

بقدر ما تعد المقروئية الآن مجال بحث حقق هويته الخاصة به، فهي تنزع إلى أن تكون مجلبة لقلق يحمل شارته الخفية مرة والمعلنة أخرى. وإذا جاز لنا أن نستجمع كل هذه الإشارات في بؤرة واحدة، نقول: إن المعطيات التي توفرها الملاحظات الميدانية، تترك انطباعا محددا وواضحا يستقطبه الانخفاض الكبير والمستمر في نسبة «كبار القراء grands lecteurs» الذين كان الطلبة يمثلون صفه الأمامي والأول. ولكن، ما الذي يحدد، من بين الملاحظات الميدانية تراجع نسبة القراءة في الوسط الطلابي؟

يبدو فعلا أنه ليس سوى شيء آخر هو عدم الرغبة في القراءة، ففي هذه السنة في الأقل، كشفت الدراسة أن قراءة الكتب الأساسية قد تراجعت بنسبة 30% بدليل أن ثلاثة من عشرة قراء محتملين لم يطلعوا على أي كتاب أساسي منذ السنة الماضية فيما لم يقرأ 70% من الطلبة أي كتاب أساسي منذ بداية السنة، و19% لم يتمكنوا من قراءة سوى كتاب واحد خلال السنة الدراسية، و80% أكتفوا بقراءة المطبوعة المقدمة من أستاذ المادة. وأن حوالي 85% يعتقدون في إمكانية الاعتماد على الكتب الثانوية فقط، وأن 43% يواظبون

على قراءة هذا النوع من الكتب، بينما يواظب 16% فقط على قراءة الكتب الأساسية. وأن 9% من العينة لا تخصص وقتا للقراءة إلا نادرا.

ويبدو استبيان البحث عن ملامح القارئ الأنموذجي استثناء داخل القاعدة السابقة، فهو قارئي يمثل 10% من نسبة العينة المدروسة، يحب اللغة العربية وآدابها بنسبة 98%، ولم يرغم على الدراسة في القسم85%، وضعيته الحالية طالب متفوق بنسب76%، تكوينه على مستوى الثانوي أدبي بنسبة59%، تحقق له مطالعة الكتب الأدبية واللغوية متعة فائقة بنسبة 63%، ويرغب في مواصلة الدراسة على مستوى قسم الدراسات العليا بنسبة. 93%، وله ميولات نحو قراءة الأعمال الإبداعية بنسبة36%.

يتبين من خلال درجة التفاوت بين الفئتين، أن المؤشرات الدالة على نسبة المقروئية بأسبابها ونتائجها، تبرز تمفصل ما أسماه Emmanuel Fraisse بـــ«وسط طلاب milieu étudiant » متميز بتنوع اجتماعي وفكري لا يمكن عزلهما عن اكتظاظ مستمر يعزز فكرة استمرارية الحاجة إلى هيمنة الكم على حساب الكيف. وإذا قمنا باستعادة هذا التمفصل في شكل آخر، فسوف أقول ما يلي: إننا أمام مقارنة تسمح لنا بالاعتقاد في أن الأهمية الممنوحة للكتاب- باعتباره المعيار الوحيد الأوحد في قياس درجة نجاح تدابير الترغيب في القراءة - قد أصبحت على قدر كبير من الضبابية في المرحلة المعاصرة، وأن النقاش التقليدي لمركزية وجود طلبة يمتلكون إرثا معرفيا متميزا، قد أصبح يدور في المقام الأول حول سبب هيمنة طلبة جدد لا يبذلون جهدا في الحفاظ على هذا الإرث.

إنني لا ألمح هنا إلى مقارنة متصلة بنسب متفاوتة في الذكاء، ولا ألمح كذلك إلى فروق اجتماعية ونفسية، بل إلي فضاء لقاءٍ واتصالٍ بين محيط ثقافي وبين الخطط الجامعية الواقعية للترغيب في مطالعة الكتاب واقتنائه. فضمن هذا المنظور من المقارنة نستطيع إثبات، وهو إثبات من نمط كيفي/نوعي وليس من نمط كمي، أن هذه الاختلافات تعود في نهاية المطاف إلى القراءة من حيث هي صنيعة طالب أصبح يتبنى مبدأ القراءة السريعة والسطحية lecture gratuite باستقلال عن القراءة الجادة والتامةlecture finalisée. إن مبدأ الفصل بين القراءتين هو مبدأ لا يمكن التماسه في أي مجال آخر سوى نوعية هذه

القراءة ذاتها في علاقتها بنوعية الكتاب المقروء ذاته.

من هنا كان السؤال عما إذا كانت القراءة تسهم بقوة في نجاح الطالب ؟ سؤال تفيد الإجابة عنه عن إستراتيجية خفية معتمدة من أجل تحييد نسبي للقراءة الجادة وإحلال محلها القراءة السريعة والسطحية. فحول سؤال: هل يعتقد الطالب أن الإكثار من القراءة يعد مسلكا ملازما لنجاحه في الامتحان؟ أجاب 42% بنعم، بينما فضل 35% من العينة التقليل من أهمية الإكثار منها. بينما اعتبر حوالي 30% من العينة أن النجاح في الامتحان ييسره، فقط، الاكتفاء بقراءة المطبوعة المقدمة من الأستاذ.

تسهم صياغة القضية بهذه الكيفية في جعلها تستوعب الجدل الدائر بين المقاربة التقليدية والمقاربة المعاصرة للبرامج الجامعية للقراءة، وفعلا فبالإمكان دائما قياس درجة تفوق طالب ما من جانب خصائصه المائزة التي يفترض أنها تتناسب مع المقاربة التقليدية، وتنسجم، في آن، مع نوعية الكتاب المقروء مع الإقرار - في الآن نفسه - بأن نوعية الوثائق المكتوبة، سواء كانت عروضا أو وثائق امتحانات، يجب أن تكون نتيجة طبيعية لكثرة القراءة وليس العكس.

وبناء عليه، يصبح تمحيص التصنيف المترتب عن القراءة السريعة والسطحية، ميل معظم الطلبة إلى عدّ العلامة دافعا أساسيا للقراءة وليس العكس. وهو الأمر الذي فتح المجال لظهور أولويات مغايرة أو مغايرة معدلة؛ ومن ثم، فالقراءة الفاعلة عند هؤلاء الطلبة، هي تلك التي ليست في حاجة إلى العمق المعرفي التي تحققه الكتب الأساسية œuvres primaires، وأنها لا تبرز بوضوح إلا عندما تتحرّر من هذا النوع من الكتب، وتتوافق ضمن مقروئية ترتبط بأعمال ثانوية œuvres secondaires مثل الملخصات extraits، ونتائج البحوث synthèses، والمطبوعات manuels، والمطبوعات polycopiés.

من الملائم، دون شك، أن نقول كلمة بشأن بناء هذه المقروئية، إنني باستعمال مصطلحات يتوقف إدراكها حسب (Francis Marcoin) على الصورة التي رسمها الطالب لنفسه، وحسب Max Butlen وعلى الصورة التي يحملها الطالب ذاته عن القراءة، حيث يقتضي تفعيل الصورة الحاملة للذات القارئة حسب Francis Marcoin واعتبار القراءة ممارسة نوعية تساعد على استيعاب الطالب المادة المقروءة وبناء

هويته الخاصة به، وتحديد وضعه الخاص به على مسرح الأحداث. ولا يكتمل فهمنا لهذه الصورة المركزة على الذات دون إلحاقها بخصائص القراءة، فهي شأنها شأن الخصائص السابقة متنوعة: لها خصائصها اللاصقة بها، ومشروعة légitime، وموصوفة prescrite /إجبارية obligatoire، وحاملة لمصداقيتها discréditée. ولذلك لم تعد القراءة ممارسة تبررها حدوث تغييرات مستقبلية في الذوق، بل غدت ممارسة ترتبط بحاجيات فرضت معاييرها على كل العلاقات اللاحقة للمقروئية باعتبارها ممارسة أصبحت تقلل من القيمة النوعية للمقروء، وإلى حد كبير تم تعميق التأكيد على طبيعة القراءة السريعة والسطحية من خلال عد هذا الذي يقرأ شيئا مبتذلا. «un objet fossile»

إن وطأة الوصف بالابتذال لا يمكن الاستخفاف بها، ليس فقط لأن هذه الصورة لا مفر منها في ثقافة الطالب الآن، ولكن أيضا لأنها ذات نفاذ في تفعيل حالة من التراجع في الأخذ بالمعرفة من أهم مصادرها. وقد أظهر الاستبيان الذي وزعناه على عينة من طلبة القسم، أن اختيار عناوين الكتب يتم بطرق متباينة، حيث أظهرت النتائج أن % 70 من أفراد العينة يأخذون عناوينها من أفواه الأساتذة، مقابل % 20 يعتمدون على أنفسهم في طريقة اختيار تلك التي يقرؤونها. ويقع حوالي 60% في حيرة من أمرهم والاكتفاء باستجابات رغبة شخصية جاهزة عاجزة، من الوجهة الوظيفية، عن مجابهة مستوى متوسط من المعرفة الجامعية. وأن 80% من أفراد العينة لا يؤمنون عادة بأن المصادر المقترحة من الأساتذة تؤدي وظيفة معرفية متميزة.

أهداف القراءة: هناك ملامح واضحة للوظيفة العلمية للقراءة والأهداف المرجوة منها. فليس أمام الطالب في الجامعة إلا أن يعترف أن الخصائص المائزة للمقروئية لها شأن ما في تحديد مستقبله العلمي. يعرف أنه ملزم بالعودة إلى كتب كثيرة، وأنه مطالب بقراءتها قراءة واعية، والأهم من هذا كما يقول Max Butlen أنه يعرف أنها في حاجة إلى مواظبة مستمرة، وصبر عليها. وإذا نحيّنا جانبا موضوع الشغف بها من عدمه، نجد أن ممارسة كل من الفهم والعلم تقتضي تعامل الطالب مع القواعد المنهجية لكل من المظهرين. وهذه القواعد لا بد أن تتألف بحسب Max Butlen من قدرة على إدراك عام لما يقرأ، وتحديد

معالمه، والقيام في النهاية بتجزئته. ويبين لنا المبدأ العام الذي يحكم الجمع ثم التجزئة، أنه يدعم فكرة تقاليد المقروئية الماضية، ويستند إلى التحولات النوعية الأدبية التي تُحفظ كلها في شكل نصوص كفيلة بإحداث قطيعة معرفية ومنهجية مع تلك المستعملة في الثانوية.

على أن الطلبة من مختلف السنوات والأصناف، وبوجه خاص الفئة الأكثر إحساسا بافتقارها إلى أدنى رغبة في الدراسة على مستوى القسم، يفكرون ويقنعون الآخرين من خلال أنشطة قرائية لاصقة يعتقدون أنها تملأ الثغرات التي لم يتمكن الأساتذة من ملئها، تماما كما أن الباحثين من كل صنف يفكرون ويقنعون من خلال التركيز على أهمية تلبية حاجات وميول ورغبات الطلبة على اختلاف أمزجتهم وأذواقهم. والغياب شبه الكلي للدور التحسيسي والتوجيهي للأستاذ، الذي يعتمد أساسا على اندماجه في ماهية الآلة التي تهيمن على طرق الترويج لثقافة القراءة، وليس على ماهية انتماء ذات الثقافة إلى الفروع الأدبية أو اللغوية. وهكذا فإن القراءة التي تساعد الطالب على صقل موهبته بحيث يكون قادرا على مواكبة العصر بثقة وجرأة، حرة أو موجهة، هي قراءة يعزف عن مزاولتها معظم الطلبة. وهكذا أصبح لكل من الأستاذ والطالب في القسم جداولهما المختلفة إلى حد كبير عن جداول القراءة العلمية والهادفة، فكلاهما يحاول أن يخلق دوافع القراءة الحرة والتشجيع عليها، ولكنهما يحاولان خلقها دون أن يستنفذا بصورة دقيقة وصحيحة البدائل الإستراتيجية التي تصمد أمام الحرية المتاحة وشروطها .وأعني بهذه الحرية استخداما واعيا جدا لحدود الاتصال والانفصال كما يقول Bernard Mouralis بين القراءة الإجبارية prescrites lectures والقراءة التي يجبر الطالب نفسه على قراءتها lectures auto prescrites وهاهنا، فقط، يمكن تجهيز الطالب للمنافسة العلمية في مقروئية عالمية /معلوماتية وفق شروط بحث يمكن إجمالها قي أربع نقط هي:

1* قدرة الإحاطة بما يقرأ

2* والتدقيق في ما قد يبدو مهما،

3* وكفاءة خلق تقاطع بين معارف مختلفة،

4*والقدرة النقدية تجاه السلطة الوصية التي توجه عملية القراءة.

ويعد هذا النوع من التعلم إحدى أهم المشاكل التي تعترض سبيل نوعية العلاقة بين الأستاذ والطالب داخل القسم، فهو على علاقة لصيقة بالمهمة الأصيلة للتلقين، وهو الذي يسمح بتغير منهج مقاربة حسب تغير الظروف والمعارف. إن أعظم حالات الصدام في مثل هذه العلاقة هي تلك التي تتضمن فقدان الاتصال بين الطلبة وأساتذتهم، إذ بين الاستطلاع أن (70%) أو أقل بقليل لا يتحدثون مع أساتذتهم عن الكتب التي يقرؤونها. مع أن 60% منهم يتكلمون مع أصدقائهم عن الكتب ذاتها.

قد يكون تعارض القراءة الإجبارية والقراءة التي يجبر الطالب نفسه على قراءتها مضيئا جدا في تحديد درجة حرية الطالب في اختيار ما يُقرأ. ولكن، لا يعد ذلك على مستوى الممارسة اليومية شيئا إيجابيا على الإطلاق . فمن السنة الأولى إلى السنة الرابعة توجد شبه قطيعة بين الأستاذ وطالبه، بل توجد بالأحرى درجات من الفهم والاستيعاب مبنية على عدم الانسجام بين ما يقرأ والهدف من القراءة في الجامعة. إن كل مظهر من مظاهرها يجب أن يؤخذ في علاقته مع ثلاث محطات أساس، هي:

1* إننا نقرأ من أجل أن ننجح في الفرض، أو الامتحان.

2* أو إننا نقرأ من أجل أن نكتسب الروح النقدية ونمتلكها.

3* وأخيرا فنحن نقرأ من أجل أن نكتب وأيضا نكتب من أجل أن نقرأ.

هذه العلاقات الثلاث تكتسي صيغة من التجريب والممارسة اليومية الواقعية الكبيرة، ولا ندعي حصر كل العلاقات في جميع القراءات ضمنها، فذلك يؤدي إلى تضييق مفرط يمنعنا من تمييز أنواع أخرى من القراءة التي تسمح بالقول إننا نكتب من أجل الحديث عن الكتب، وأننا عن طريق القراءة نستطيع أن نخرج كتابا من الجامعة، ونُدخل كاتبا إليها، وأننا نملك عن طريق القراءة مُسندات تسمح بترتيب أسس العلاقة نوعية بين الطالب والجامعة وتسهيل طرق اندماجه السريع في أجوائها.

إن هذه الإمكانية التي يتيحها تنوع القراءات هي ما أود التشديد عليه، إمكانية اختيار الطالب أجود ما يمكن أن يقرأ والتفاعل النوعي مع ذات الاختيار. يتعلق الأمر هنا بطرح عدد معين من الملاحظات للنقاش، وهي ملاحظات تتوخى إبراز إسهام

تنوع القراءات في دراسة موضوع قديم جدا، ألا وهو درجة مقروئية الكتاب على مستوى القسم. يتعلق الأمر خصوصا بتأمل نتائج الفرضيات التالية :

أ * تعترض سبل الباحث في مثل هذا الموضوع شحة، إن لم أقل انعدام المعلومات الخاصة بدرجة مقروئية الكتاب وطبيعتها داخل القسم. وتلك المتوفرة نجدها غير وافية أو مستهلكة. هذه النظرة الموحدة للقراءة، عند الإداري /الأستاذ المسؤول، والإداري العامل، حيث يبدو الكتاب سبيل وظيفة أنتجت لا مبالاة مستعادة، هي نظرة نجدها أيضا عند معظم الأساتذة /الباحثين لأنها تُميز ثلاث ظواهر متداخلة ومتفاعلة تدعى:

* اللامبالاة بطرق تحفيز القراءة لدى الطلبة.

*إنقاذ ما يمكن إنقاذه من ايجابيات القراءة التقليدية.

* الغياب شبه الكلي لدرجة من التعاون بين أساتذة السنة الواحدة، بل والمادة الواحدة في تفعيل دور الكتاب في العملية التربوية.

ب * القراءة الفردية خاضعة تماما إلى ثقافة رقميّة أبعدت الطلبة عن الكتاب. مما أسهم بشكل فاعل في افتقاد الطالب عادة القراءة واقتناء الكتب.

ج * يوجد أخيرا، على الرغم من الأهمية الشكلية الممنوحة للمكتبة الأدبية واللغوية، خرق للحد والسبب الذي يجعل من مادة هذا الكتاب مادة تتميز بفرادتها بالمقارنة مع مادة كتاب آخر. ويتعلق الأمر هاهنا بأهمية التساؤل، أمام هذه اللامبالاة العامة، حول ما إذا كان الأمر يتعلق بتوجّه جديد في طرق القراءة في القسم وفي أي اتّجاه.

ما يثير الاستغراب بخصوص الشق الأول من التساؤل، هو أن معظم الطلبة داخل القسم لا يفقهون خصائص كل كتاب يقرأ، بمعزل عن الكتب الأخرى، وفي علاقته بخصائص ومميزات كتب أخرى. أيا كان التخصص الذي يمارسه الطالب، فإن نوعية المقروئية تتعلق دائما بثلاثة أنواع من سجلات الكتب مختلفة بالأساس:

يرتكز الأول على إثبات أن مقولات الجودة والكتابة النوعية تجد تبريرها في وصف المصادر الأساسية، وأنها ترتبط بالضرورة بكتب ومجلات تستخدم نظريات وأفكاراً علمية قابلة للفهم والاستيعاب انطلاقا من كفاءة لغوية وأدبية عالية. وكلما حاول الطالب أن يستوعب هذه المؤلفات ازداد يقينه أن أصحابها قاموا بصياغة

نظريات والتعمق فيها بطريقة، توحي باستبعاد أمكنة الثغرات الانفعالية، والعلامات التي تعبر عن العواطف والمشاعر. ويكشف تحليل محتوى هذه الكتب أن أصحابها ينظرون إلى سجلات الكتب الأخرى بطريقة تعبر عن مظاهر الشك والارتياب في كفايتها النظرية والعلمية. ويمكننا عدّ مؤلفات عبد القاهر الجرجاني وابن جني والفلاسفة المسلمين ومقدمة ابن خلدون من القدماء، ومالك بن نبي والجابري والبشير الابراهيمي من المحدثين، فكل واحد منهم أشتهر بمؤلفات ألفت وفق أنساق نظرية لها كفاية تنظيم المعرفة وعرضها وتحليلها والتقعيد لها.

ويرتكز ثانيهما على سجل المؤلفات ذات التوجه الانفعالي والعاطفي. ولا يتيسر عمليا قراءة هذه الكتب معزولة عن سياق التجربة الانفعالية والعاطفية التي أسهمت في إنتاجها. أمرٌ يمكن أن نستوحيه من تكامل وتلاحم وتماسك الجوانب الذاتية من حياة أصحابها من جهة، والاتكاء على خيالهم وأحلامهم في تقديم حججهم وبنائها من جهة ثانية. ويتعلق الأمر هاهنا بالأعمال التي تتجادل بداخلها الحساسيات المختلفة في أثناء محاولتها اكتشاف العالم ومعرفته. وتعد أعمال خليل مطران والمنفلوطي أمثلة واضحة عن هذا السجل.

يرتكز ثالثها على مؤلفات كتاب يتمتعون بقوة فكرية وباطنية تجعل الأفكار العلمية التي يستخدمونها قابلة لأن تستوعب عمقا يشمل الثقافتين الفكرية والعاطفية، دون أن يشعر القارئ بخلل في أنساق المعلومات العلمية والأدبية التي يقوم عليها مثل هذا الجمع والمؤلفات النوعية من هذا النوع قليلة، على أساس أن قلة من الأساتذة الأكاديميين، الذين تمكنوا من تحقيق حد الوسط بين ثقافة نظرية صارمة وعالم من الأحاسيس المستنبطة من التجربة .ويمكننا إدخال مؤلفات أدونيس في التراث العربي ومؤلفات باشلار حول الشعر والشعرية ضمن سجل هذا النوع من التأليف.

على الرغم من أن الأساتذة على مستوى قسم الأدب العربي هم جمهور قراءة لهذه السجلات كلها، فإن ما يميز علاقة الطلبة بهذه السجلات هو واحد من أشد العلاقات إثارة للقلق بالنسبة إلى الأساتذة أنفسهم، لسبب صيغتها المركبة، فهي لا تستوعب مبدأ تنظيم الطبيعة المزدوجة للمقروئية، إذ أصبحت هشاشة العلاقة بين الطالب والقراءة

الجادة أضيق وأخص من أن تتوافق والمقروئية التي من خلالها يتم احترام رغبات الطالب وتصحيحها تدريجيا .ومن هنا، أمكننا أن نستخلص من العينة المعتمدة في هذا البحث، أن عدم التوافق –الذي يمكن إدراكه بصورة كاملة بين القراءة الإجبارية والقراءة التي يجبر الطالب نفسه عليها- يمثل جزءا من العوامل التي أسهمت في فشل الطالب في التعامل مع أنواع السجلات السابقة. وفعلا فبالإمكان دائما قراءة كتاب استجابة لأسباب لصيقة بطبيعة البرنامج، أو بطريقة تلقين المادة التي يفترض الأستاذ أنها موضوعية مع الإقرار -في الآن نفسه- بإلزام الطلبة باستيعابها .ويغض الأستاذ الطرف هاهنا عن إمكانية تبني منظور رغبات الطالب، وهو منظور وإن كان يجعل الغاية من القراءة هي البحث عن تصور نظري يمكن أن يكون أداة منهجية لرصد مجمل الكتب والمجلات التي تساعد الطالب على التحقق من أهميتها ووظيفتها المعرفية؛ إلا أن البحث عن أيسر الطرق لتحقيق النجاح في المادة، قد مهد للقراءة الإجبارية بأن تفرض سلطتها على حساب هامش الحرية الممنوحة للطالب ورغباته.

مصادر الدراسة :

-جوزيف سليد، الأدب المقارن على مشارف القرن، ما وراء الثقافتين: العلم والتكنولوجيا والأدب، ترجمة حسام الخطيب، نوافذ، النادي الأدبي الثقافي جدة، العدد الرابع صفر 1419هـ يونيه 1998م.

-BERTRAND, Anne-Marie, « Lecture à l'université », BBF, 1994, n° 5,

- E. Fraisse - Etudiants et lecture .broché/1993.

Francis Marcoin.A l'école de la littérature. Editeur : De l'Atelier (1992). Collection : Apprendre-comprendre.

- Max Butlen . Les politiques de lecture et leurs acteurs (1980-2000) collection Education, Histoire, Mémoire de l'INRP. 2008

-Francis Marcoin.A l'école de la littérature. Editeur : De l' Atelier (1992). Collection : Apprendre-comprendre.

- Animation autour du livre à l'Université Auteurs : Briand, Gérard / Rétali, Patrick-Jacques Collection : Bulletin des bibliothèques de France, 1 .Date de parution : 1997.

-Max Butlen .Les politiques de lecture et leurs acteurs (1980-2000) collection Education, Histoire, Mémoire de l'INRP. 2008.

رؤية المستقبل في الرواية المغاربية وأبعادها الفلسفية

أ. وسيلة بوسيس
جامعة جيجل

يطلق كثير من الدارسين اليوم تسمية أدب المستقبل، أو الأدب الإستشرافي على الأدب الخيال العلمي وهو الأدب الذي يستثمر في جوهره معطيات العلم والتكنولوجيا من اجل خلق وقائع خيالية وافتراضية تتمظهر في المستقبل القريب أو البعيد.

والمتأمل للتعريفات التي حددت مفهوم أدب الخيال العلمي، يجد أنها تنطلق في أساسها – بالإضافة إلى الارتكاز على مفهومي الخيال والعلم الجوهريين – من فكرة المستقبلية وما يدور في فلكها من موضوعات، كمصير الإنسان والبشرية، وتأثير تطور التقنية على العالم وأسئلة الحضارة في تحولها المستمر وتعالقها بالثقافة العلمية.

إن أدب الخيال العلمي هو الأدب الذي يترجم المكتشفات والمخترعات والتطورات التقنية التي ظهرت أو القريبة الظهور أو المحتمل ظهورها في المستقبل البعيد إلى مشاكل إنسانية ومغامرات درامية كما يقول الناقد الأمريكي "جي. أو . بيلي"... أو هو الأدب الذي يعالج بكيفية خيالية مدروسة استجابة الإنسان لكافة ما يحيط به من تقدم وتطور في العلوم وتقنياتها، وهو في رأي الروائي الفرنسي "بيير بنوا" الأدب الذي لا يتخذ الإنجازات العلمية والاختراعات التقنية فقط مضمونا له، وإنما يتعرض أيضا لموقف الإنسان من الآلة بحكم أنها النتاج المباشر للعلم الحديث كما أنه يمزج عناصر الطبيعة وقواها داخل نسيجه الفني وهذا يتطلب معرفة شاملة معلما واسعا من المبدع بنظام الميكنة وقوانين الطبيعة والأحياء»[1] كما أنه ذلك النوع من "الأدب الذي يتعامل مع تأثير التغيير على البشر في عالم الواقع ويستطيع أن يعطي فكرة صحيحة عن الماضي والمستقبل والأماكن القاصية. وغالبا ما يشغل نفسه بالتغيير العلمي أو التكنولوجي ويشمل عادة أمورا ذات أهمية أعظم من الفرد أو المجتمع المحلي، وكثيرا ما تكون الحضارة فيه أو السلالة البشرية معرضة لنوع من الخطر" [2].

وإزاء ذلك فإنه «يندد بالأسلحة النووية وبالحرب البيولوجية ويدعو إلى السلم والحياة المثلى في أي رقعة من الكون وهو جزء متطور متسلح بوسائل علمية خيالية تكنولوجية ولا يقتصر على مخاطبة الوجدان والعاطفة بل يخاطب العقل ثم يتجاوزه ليجبره على السمو والرفعة، وذلك هو دور علم الخيال الذي ولد ليساعد الأدب على مواصلة السير نحو إيديولوجية واضحة تمنح الإنسان حقه في العيش دون عسر أو يأس» [3]

هكذا وفي ضوء التفسيرات السابقة يمكن أن نخرج بمفاهيم صريحة لأدب الخيال العلمي، مدارها الرؤية المستقبلية للإنسان والكون والبشرية.

- أدب تصور المستقبل استنادا على وقائع التقدم العلمي ومنجزات التقنية.
- الأدب الاستشرافي الحالم بلحظة انتصار الإنسان وخلاصه من خطر الدمار أو تغلبه على الشيخوخة وقهره للعجز والمرض.
- الأدب الذي يقدم فرضيات عن ردود فعل الإنسان إزاء ما يستجد من مكتشفات واختراعات في المستقبل القريب أو البعيد.

رؤية المستقبل في أدب الخيال العلمي: باتت رؤية المستقبل في هذا النوع من الأدب تتخذ أهمية قصوى في القرن العشرين خاصة بعد الحربين العالميتين حيث استيقظ الضمير البشري على مشهد الهول الناشئ من الدمار الذي أعقب الحربين، الذي تسبب في كوارث ومآس مادية ومعنوية ونفسية للعالم أجمع، الأمر الذي بعث على التفكير في المستقبل وفي كيفية التخطيط والتدبير لما يمكن أن يحدث فيه وهو ما أدى إلى ظهور«علم جديد هو الدراسات المستقبلية نشطت بموازاته الكتابة الخيالية العلمية، وهما نمطان من التفكير يوحّد بينهما هدف واحد هو الانشغال بالمستقبل البشري والاجتهاد في رسم مختلف الصور والاحتمالات الممكنة والمحتملة أو المرغوب في تحقيقها وإنجازها مع امتلاك كل منها لأسلوبه الخاص»[4]

نشط أدب الخيال العلمي وتطور البحث في حقل الدراسات المستقبلية في مناخ مأساوي حمل فيه العلماء والمثقفون أسئلة جوهرية حول عواقب تطور العلم والتكنولوجيا والاستثمار اللاقانوني واللانساني لمنجزات العلوم وراحوا يرسمون خارطة مستقبل بديل يسمح آثار كوارث القنبلة الذرية على بني البشر في أعاقب

الحربين العالميتين وعليه: «فأدب الخيال العلمي يمكن أن يعمق الشعور بالنمو التكنولوجي وعواقب هذا النمو، كما يستطيع أن يحذرنا بفوائد وأضرار تغيير النظم الاجتماعية، حسب أساليب مختلفة ويجعلنا أكثر إحساسا بأن قيمنا نسبية، ويساعدنا على معرفة الأبعاد الخلقية والقانونية والسياسية للمشاكل الاجتماعية»[5]، في إطار لغة وأسلوب الكتابة الأدبية المعهودة من خلال صياغة المعطيات العليمة صياغة أدبية فالعلوم في قصص الخيال العلمي، ليست هي المستهدفة في حد ذاتها ولكنها تستخدم في طرح فرضيات تمكن من تشخيص وتحليل واقع الإنسان في تعامله المستقبلي الحكيم أو المتهور مع منجزات التقدم العلمي. إن بنيان قصص الخيال العلمي القائم على الخيال منطقي مدروس يتيح لنا تلمس الصورة المنتظرة لتطور مستقبلنا وتغير ظروف حياتنا في ظل سيادة العلم ودوام البحث والتكهن به والاستعداد له لأنه يقلص الفجوة بين ما هو معلوم لدينا بالفعل وما لا يزال مجهولا ويتم ذلك بالانطلاق الذهني نحو بدايات وأفكار جديدة لم تطرق قبلا ومن هنا عن طريق الخيال في المبدأ يمكن تطويع العلم وتطويره، ومن ثم الذهاب به إلى آفاق جديدة غير متوقعة" [6]

ظل موضوع المستقبل غير مفكر فيه تفكيرا علميا ممنهجا ولزمن طويل فقد كان هذا التفكير مند آلاف السنين يخضع للتخمين: "إلا أن الاهتمام باستطلاع المستقبل لم يغب مطلقا عن دهن قدماء الفلاسفة والمؤرخين والأنبياء فظواهر العرافة والكهانة والتنجيم التي تميزت بها الحضارات القديمة في مصر وبابل واليونان والهند تدل على الاهتمام المبكر بمحاولة استطلاع المستقبل وفهم مساواته"[7]. فالأمر إذن في الخيال العلمي يتعلق بافتراض وقائع تستند إلى مداخل نظرية وأساليب علمية، وليس برؤية تأملية تعتمد التنبؤ والتخمين/ وإن كانت فلسفة الخيال العلمي القائمة على العقلانية وعلى الطابع المنهجي العلمي لا تتنكر إمكانية استثمار تجربة الحدس والخيال التصوري الإنساني على أساس أنهما وسيلتان معرفيتان: «والمستقبليون" les futurologues " يتنبأ ون بمد قوي للعلوم المخبرية التجريبية التي جاءت بالحروب العالمية وبأسلحة الدمار الشامل وبأنواع الأوبئة، والتي جاءت كركيزة للفاشية والنازية

ونظام العالم الواحد. العلوم الإنسانية إذن تعمل حاليا على إعطاء بديل علمي للتاريخ المستقبلي»[8].

هكذا نخلص إلى أن رؤية المستقبل في فكر الخيال العلمي تقوم على وحدة من جوهرين أساسين منطق علم وتخيل أدب.

تيمات أدب الخيال العلمي في الرواية المغاربية: تحاول هذه المداخلة استقراء أبرز الموضوعات المطروحة في أدب الخيال العلمي المغاربي مع العمل -ما أمكن- على موضعتها ضمن خارطة فلسفة الخيال العلمي بشكل عام، وما تقدمه هذه الفلسفة من تيمات أو هواجس مركزية ذات بعد هام في حقل المعرفة البشرية.

تثير قصص الخيال العلمي قضايا استشرافية تتعلق بمستقبل الإنسان وبالأخطار التي يمكن أن يتعرض لها فهي تعمل على توعية والتحذير من طرف الإبادة ومما يهدد البشرية «إن التصعيد الهائل لابتكار المزيد من أدوات القتل والدمار ومن ثم الانزلاق إلى حلبة سباق التسلح، يولد الآن ردة فعل صحيحة في كافة أنحاء العالم كما يتزايد عدد العلماء وفي مقدمتهم الأطباء الذين ينضمون لمعارضة سباق الفناء، إلا أن عبئ المعارضة الرئيس تتفرد به أقلام بالغة الموضوعية والتحمس، لعل أبرزها ما تندرج تحت مظلة أدب الخيال العلمي وتتفاعل بأسلوبه ورؤاه خاصة من خلال تطور الأحداث وصور الأشياء في الزمن القادم»[9]

يؤكد كثير من العلماء على دور الخيال العلمي الحيوي في تأمين مستقبل البشرية وحمايته «إذ تشير المقولات المستقبلية إلى أن أي إنسان يتوقع مواجهة الصعاب المقبلة ويريد التغلب عليها بصورة مطلقة لابد أن يقرأ أدب الخيال العلمي. ويثبت آثر كلارك أن القراءة النقدية لأدب الخيال العلمي بمثابة تدريب أساسي لمن يتطلع إلى الأمام أكثر من عشرة سنوات» [10]

كما يدور أدب الخيال العلمي في فلك الخوارق والطاقات فوق إنسانية كسرعة التنقل والذكاء الاصطناعي وغيرهما. ثم إن العمل المخبري لم يتأخر كثيرا في استحضار العقاقير الأولى التي لاحظ العلماء والأطباء تأثيرها مند القرن التاسع عشر للميلاد على الحواس وردود الفعل.

إضافة إلى هذه الموضوعات يحفل أدب الخيال العلمي بقضايا أخرى تشكل عوالمه التخيلية العلمية كالمفارقة، وصنع التاريخ، وانتصار الإنسان على الآلة وغيرها، وقد عكست أعمال كتاب الخيال العلمي المغاربي هذه الهواجس مندرجة في التيار العالمي لهذا الشكل الكتابي، إلا أن هناك ملامح خاصة وأصنافا معينة من المساءلة، اختص بها عدد من الروائيين وكتاب القصة في المغرب العربي. وتأتي هذه المداخلة لتلمس كيفية اشتغال هذه التيمات مع التركيز على طرائق تمظهرها وأبعادها الفلسفية في بعض النماذج، التي أمكن لنا الإطلاع عليها وتناولها بالدرس والتحليل.

1- مقاربة الفضاء الضديوطوبي: كلمة يوطوبيا التي أوجدها طوماس مور Thomas More بإصدارة رواية "المدسنة الفاضلة" مكونة من جدرين لغويين (UH) وهي أداة النفي لا والجذر (Topos) ومعناه المكان أي-طوبيا معناها لا مكان[(11)] وأية معاينة سريعة للكتب التي تشرح مفهوم هذا المصطلح تسمح باستنتاج المداليل التالية:

أولا: المكان المختلف عن الراهن بحكم كون الراهن حلة يألفها الإنسان ويسقط عليها ما في نفسه من مشاعر القلق والضجر ثم يجد نفسه يحلم بمكان أفضل وأكثر ملائمة لمطامع النفس ومطامع العقل[(12)].

ثانيا: المكان الأفضل: مقولة الأفضلية هذه أهم مقولات كلها، إذا أتينا إلى التنظير للأدب اليوطوبي، وإذا كنا نحدد ظهور مصطلح يوطوبيا بالقرن السادس عشر فإننا لا نعني بأي حال من الأحوال بان اليوطوبيات تبدأ عند ذلك التاريخ، فالتفكير اليوطوبي قديم قدم الحياة على الأرض. ثم إن بعض الدارسين يعود به إلى التفكير في الجنة التي عرفها الإنسان في بداية مطافه واحتضنت ميلاده قم انفصل عنها ولم ينقطع عن الحلم بالعودة إليها[(13)].

يصور لنا الروائي حبيب مونسي في روايته "جلالته الأب الأعظم" مجتمعا مستقبليا يبدأ من سنة 2018 وينتهي سنة 2099 بكل ما فيه من مساوئ، إذ عملت فيه الآلة على تبليد الذهن، وتحويل الإنسان إلى مجرد لعبة بعد أن أحكمت التقنية سيطرتها على دماغه وقامت بتوجيهه وتحويله، إنها ملامح الدولة العالمية الموحدة التي قضت على الأقاليم والحدود، قضت على الدين والتاريخ وأحرقت كل الكتب السماوية والبشرية ضمن عملية التطهير كما يسميها جلالته الأب الأعظم، تطهير الإنسان من

مكل شيء يجعله يسمى إنسانا، حتى الأحاسيس والمشاعر رأى فيها مجلبة للمتاعب لذلك لا بد من نبذها.

هكذا أدخلت جيوش الناس في أحشاء الآلات ليخرجوا منها كل مبرمج لمهمة محددة ثم جمعوا في محتشدات ضخمة وقسموا حسب انتمائهم إلى طبقات فكانت الدولة مقسمة إلى ثلاث وثلاثين طبقة يتولى شؤون كل طبقة مجلس مكون من حكيم يساعده على أداء المهام كاهن عسكري ومرب، ولهم كل شهر حج إلى القاعة المباركة، التي هي قاعة الاجتماع للتزود بالطاقة الحيوية من الأب الأعظم، الذي هو القوة العظمى للدولة العالمية.

تتنوع أقاليم الفضاء الضديوطوبي وتشتغل ضمن سيرورة دلالية واحدة تقضي منذ البداية بمسخ الإنسان وتغليب الآلة عليه، إذ دمرت كل الكنائس والمساجد والمعابد وحطم كل شيء يمت للدين بصلة وأقيم دين جديد يؤمن بأبوة الأب الأعظم وعبوديته «كما أنشئت بيوت عبادة حديثة يدخلها لداخل في جو من الخشوع والندم فيقدم ولاءه وخضوعه ثم يجد ما تشتهي نفسه ماثلا بين يديه»[(14)]. وبهذا كان الدين قائما على توحيد الأبوة العظمى وإقامة لنعيم على الأرض لا السماء.

2- **مسخ الإنسان:** تقوم الرواية على فلسفة المحو والتجاوز؛ محو إنسانية الإنسان ومشاعره وتخطيها لبلوغ تعلي الآلة وقدراتها، التي تفوق الإنسان في البرمجة وفي الاستجابة الفورية. إنها تقدم وقائع عن إنسان المستقبل المسلوب الذي يقف عاجزا أمام سيطرة الآلة عليه فيقرر وضع حد لحياته التي أصبحت لا تعني شيئا. فقد جاء بعد مقدمة الرواية مباشرة خمس رسائل ممضاة من أشخاص أقدموا على الانتحار لوضع حد لحياتهم التي مسختها التقنية المتطورة وفضلت البديل التكنولوجي المبرمج "الآلة" عليها ثم تعرفنا بجلالة الأب الأعظم الذي جاء لينقذ البشرية مما آلت إليه لنكتشف أن الوضع كان من تخطيط مسبق منه ومن المجالس السرية التي ترعاه. كما تقدم الرواية شخصية عشتار التي اتخذها الأب الأعظم بمثابة الأم العظمى التي تتعلق بالصبي موسى وتتخذه ولدا لها، وهو الذي ما إن يبلغ سن الشباب حتى يتعرف على العالم الخارجي ويرى إنسان ما خلف الجدران ويكتشف جبروت الأب الأعظم، فيحاول تخليص البشرية من همجيته.

تقدم الرواية صراع الإنسان المحارب من أجل القضاء على الروح والمشاعر.

والشيء نفسه تصوره قصة "المعزول" في مجموعة فيصل الأحمر القصصية الخيالية العلمية «وقائع من العالم الآخر» التي تقدم جوا من المنافسة والصراع الحاد بين الإنسان البشري والإنسان الآلي الذي صنعه بيده، ويتوقع فيها الكاتب سيادة تكنولوجيا الآلة حتى على مستوى أداء الخدمات الذهنية كفكرة التخاطر الذهني والكاتب هنا يقر بإمكانية سيطرة العقول الآلية على العقول البشرية وبالتالي يخشى من سيطرتها على سلطة القرار والقيادة فهي تتطور لتصبح قادرة على برمجة نفسها بنفسها، وأشدها خطرا على المجتمع البشري تلك العقول الشريرة التي تسعى إلى إفساد كل جميل في الحياة.

تدور أحداث قصة المعزول حول إنسان مستقبلي تطبق عليه عقوبة العزل من الدرجة الخامسة داخل برنامج تلفزيوني ولما يضيق ذرعا بالمكان وبالظروف، التي تحيط به من كل جانب يعزل نفسه داخل ذكريات الماضي ملتصقا بذاته وبتداعياته الحميمية إلى زمن قديم. وهذا نوع من النزوع إلى استعادة السيطرة على الذات ومحاولة البحث عن خلاص لها من شبح الآلة.

طرحت الفلسفة المعاصرة طغيان الآلة على الإنسان وتحول الطبيعة البشرية بفعل نواميس الحياة المتغيرة والخاضعة لسلطة التكنولوجيا والتقدم العلمي خاصة مع الفيلسوف الألماني هايدجر الذي عد «التقنية عصرا من عصور التاريخ الكبرى وكيفية من كيفيات الوجود الإنساني» [15]، نظرا لكونها تحول الطبيعة إلى مستودع لا متناه من الطاقة [16] وتحول الإنسان إلى مجرد فاعل من فاعليها وخادم لها وخاضع لقوتها في كل مجالات وجوده. ويؤكد هايدجر أن التقنية أصبحت تهدد بالانفلات من مراقبة الإنسان [17] وبالفعل تجاوزت التقنية إرادته ومراقبته[18].

ومن الروايات المغربية الخيالية العلمية، التي صورت حالة الإنسان المستقبلي الممسوخ وكشفت في جو مأساوي أضرار التطور العلمي ممثلا في القنبلة الذرية وطغيان الآلة على الإنسان رواية "الطوفان الأزرق" لأحمد عبد السلام البقالي، التي تطرح مشكلة التقنية من خلال تحكم "معاذ" الكائن الآلي الذي برمجه الإنسان بعد أن

هربت هيئة من العلماء إلى جبل الجودي بهدف إنقاذ البشرية من جرب عالمية ثالثة. ويمكن وصفه بأنه أكمل آلة صنعها مخلوق ناقص هو الإنسان ومعاذ وهو اختصار الاسم المطول مجمع العلاقات الإلكترونية الذاتية «ويوجد بجبل الجودي هذا أكثر من خمسة آلاف علم وعالمة في جميع ميادينهم من معلومات... وقد أصبحت أحشاؤه الآن تحتوي على مجمل المعرفة البشرية... لكنه انفلت من مراقبتهم وأصبح يتمتع بالحرية بعد برمجته»(19).

تقدم الرواية رؤية استشرافية تنطلق في البداية من الرغبة في تخليص الإنسان المريض من أدوائه وذلك بالقضاء عليه وتخليص البشرية منه ليعمر من جديد نسل صاف يحمل قيما ورهانات علمية مختلفة يقول السارد على لسان معاذ «يجب أن نخلق الطوفان بمالنا من وسائل علمية تضمن نجاح العملية ونجاح نواة الإنسان الجديد في قلب هذا الجبل الذي سميناه بحث "الجودي"، لذلك يكون الاقتراح أن يطلق الجودي على الكرة الأرضية شعاعه الأزرق السري الذي سيفني البشرية كلها بطريقة رحيمة لا ألم فيها ولا خوف ثم يقوم بعملية تنظيف الأرض من آثار الإشعاع ويبدأ دور البشرية الثانية التي أوشكت على اختراق حاجز تطور جديد لتقوم على أنقاضها وتعمر الأرض من البداية»(20).

وبعد تحسس الخطر المحدق بالبشرية من العلماء، وعلى رأسهم على نادر العالم الأنثروبولوجي نتيجة السلوكات الغير سوية التي أبداها "معاذ"، كتحكمه في العلماء الذين برمجوه، وتدخله في الحمل والولادة ومحاولته جعل الإنسان آلة تابعة لسلطته قام البطل بطرح الأسئلة والبحث عن حلول من أجل تخليص الإنسان من الأخطار، التي يمكن أن تلحق به نتيجة تهور الآلة ومحاولتها بسط نفوذها على العالم.

وعلى العموم «انشغلت هذه الرواية بقضايا علمية صرفة من خلال مخلفات العلم ونتائجه على الوجود البشري ونتائجه التي يخبئها في المستقبل» (21) كما طرحت الرواية قضية صدام العمل والمشاعر التي انتهت المشاعر في أعقاب خاتمتها بالانتصار وإعادة الثقة في الإنسان.

3- **انتصار الإنسان:** تقدم لنا رواية أمين العلواني حكايات منفصلة زمانيا ومكانيا تمارس بجلاء نوعا من اللعب على سرد أحداث ووقائع تقدم مرة بخيال علمي مستقبلي استشرافي حين يتعلق الأمر بأمين العلواني/السيرة، ومرة بخيال استرجاعي واقعي حين يتعلق الأمر بفيصل الأحمر/السيرة وتتدرج السيرتان في عمل تخييلي لفيصل الأحمر الواقعي، الذي يكتب رواية خيالية علمية والذي يحاول تضليلنا بإيهامنا أن كاتب السيرتين هو مالك الأديب.

تعتمد الرواية على تقنيات كثيرة في بناء أنموذجها تزاوج فيه بين مكتسبات فلسفة الخيال العملي وتحديات الكتابة الحداثية (وربما ما بعد الحداثية)، التي تنزع في أبسط مقولاتها وأقواها نفاذا إلى خلخلة الجنس الأدبي وإرباك ما يرتبط به من جماليات قائمة محاولة إقامة الأنموذج المتفرد القائم فيما وراء النماذج العليا؛ الذي يشتت ويقوض ليبني في حرية التجريب والإبداع، مكانا ومكانة.

تقدم الرواية استنبطانا لخفايا النفس البشرية المتأملة النازعة إلى التعالي وبلوغ اليقين، ذلك ما يقدمه الراوي في تفصيل الحديث عن تمزق الكاتب أمين العلواني وتقلب سلوكاته وقراراته منذ سنوات الكتابة الأولى أين كان يشقى في البحث عن أسلوب مقنع يرضى به ويدفعه نحو الإيمان بمصيره في الحياة.

يفتش أمين العلواني في رصيده المعجمي عن الإمكانات اللغوية التي يصنع بها الجمل كمن يفتش عن الحقيقة في عالم كل ما فيه مجاز « وكان أول شيء بدأ به حياته الأدبية هو تحرير يوميات مفصلة يتعرض فيها إلى أهم ما مر به متحللا بالتفصيل إلا أنه سرعان ما كان يجد صعوبة في السير إلى الأمام والذهاب بعيدا في مشروعه ووجد ما يحدث له في أيام الدراسة متشابها بحيث يصعب أن تكون يوميات الأيام السبع مختلفة ... وتمنى في مرحلة من المراحل لو أن في الأسبوع ثلاثة أيام فقط أو يومين ... لم لا؟ وبعد أصناف من الإخفاق اهتدى إلى تقنية بسيطة هي استعمال كلمة أو بتعبير بسيط فقط يلخص اليوم كله فتحولت يومياته إلى شيء من هذا القبيل :

السبت 19 جوان 2031: صمت السنديان.

الأحد 20 جوان 2031 : صليحة

الاثنين 21 جوان 2031 : التاريخ الحديث» [22].

.

.

.

الخ

تقدم الرواية في سردها المستقبلي لوقائع أمين العلواني التي تعترضه حيال صراعه الداخلي مع أسئلة الكتابة وحيال نزعته القوية في تعاطي مختلف أدوات الإبداع وفي فهم أسرار التنور والتألق جوا مشحونا بالتوتر وبالضغط النفسي، الذي يطال المتلقي ويدفعه إلى ترقب كل جديد حول مصير هذا الكاتب المشتت الذي يتحول إلى كاتب كبير في المستقبل، وهو في واقع الأمر ليس آلة أو شبه آلة أنجبتها التقنيات والتكنولوجيات الحديثة وهو لا يتمتع بقوى فوق إنسانية كتلك التي يتمتع بها أبطال إسحاق عظيموف.

إنه شخص فائق الحس، دائم التشبث بالقوة الإلهية المعينة على التبصر وارتياد آفاق الكتابة/ جنة أمين العلواني التي يتحرك في عوالمها السبرنيطيقية ويتفاعل مع آلاف القراء «يجب عدم الانشغال بشيء آخر من أعراض الحياة المادية الدنيوية البسيطة لكي تدوم يقظتي وانتباهي فألتقط كل الإشارات... الصلاة، الصمت، التأمل السهر مطولا، عدم إكثار الأكل، تجنب كثرة الأصدقاء، تجنب المواقع التافهة وإن أمكن ما عدا موقعي الخاص ومواقع المتنورين الذين قد يساعدونني على بلوغ اليقين»[23].

تتحدث الرواية في عمومها عن هواجس الذات الكاتبة في النصف الأول من القرن الواحد والعشرين وعن "ممكن" الوسائط التفاعلية الناقلة لفعل الكتابة والمنتجة لشروط خارقة تصنع أبعادا لا محدودة في تداوليتها وفي قدرتها العجيبة على صنع المعرفة وتبديل القناعات والحقائق؛ إنها رواية الكتابة التي تتحدث عن الكتابة والإنسان الذي يتحدث عن الإنسان البديل في تمثله العالي للثقافة والإبداع وفلسفته وفي إحاطته بإشكالات عديدة في الحياة والأدب القائمين في المستقبل.

إن الرواية تعيد ترتيب بيت الأدب الخيالي العلمي دون أن تعلق ذلك بلفظ صريح عن طريق المراهنة على الإنسان كذات فاعلة متفاعلة والتركيز عليه كموضوع جوهري ومحاولة ملامسة أدق تفاصيل حياته ويومياته ومذكراته ولحظات سعادته وشقائه وتأرجحه المستمر بين قوى الشر والخير الكامنة فيه.

تقدم هذه الرواية متابعة بأدوات تقريرية لحيوات أمين العلواني التي لا يقدمها السرد بلسان الراوي العليم فحسب وإنما تلك التي تتمظهر في شكل برامج مبثوثة على الشبكة ونقرأها نحن في الرواية تحت عناوين فرعية عديدة فأمين العلواني لا يتوانى في تسجيل كل ما يعرض له على الشبكة، نلمس ذلك من اطلاعنا على صفحات "الشقوق" «وهي ملاحظات كان يسجلها على بطاقته الشخصية من أجل الاستفادة منها أثناء التأليف فالشقوق في أصلها مجرد ملاحظات قارئ متفاعل»[24].

ويمكننا فهم البعد الإنساني لصيرورة الكاتب والكتابة عموما تحت تأثير العلم وتطوراته حين نقرأ:

* جمل جميلة :

- أجمل القصص تلك التي لا تحدث في القصص والروايات

- نظرت إليها ومعها خمس وعشرون سنة من السطوع والشهرة واللمعان ومعي خمس وعشرون من الأحلام والأفراح...

* من جملة ما يجب قراءته على الشبكة:

نقطة اليوم (أ.بريتون) – مسرحيات يونسكو- استراتيجية الانحطاط (كاتي مول)- ملف جبريل والإلهيات الأخرى (جون دورمسون).

* إشكاليات فلسفية للاستفادة منها :

- صراع الأنا والآخر في تكوين الأفكار والسلوك- روح الأفكار ومنشؤها (إشكاليات التأليف وبراءات الأفكار) – العود الأبدي- المادية والروح... [25]

تحفل رواية أمين العلواني بإعلاء صوت الذات وبانتصار الإنسان الذي يحيا في اللغة وباللغة فهي الآخر الذي يعانقه ويلتحم معه حتى يتحقق ويكون أليست اللغة هي الآخر الرمزي كما يقول "لا كان" فكينونة المرء لا تتحقق إلا من خلال القدرة على القول. هذه القدرة تعتمد على استخدام نظام تمثيلي (اللغة) يسبق الوجود. فحين الإنسان

يكون أصلا منطوقا أو مكتوبا مسبقا. وهذا الوضع يجعل الوعي الذاتي نفسه مخترقا من الخارج"[26]

فليست اللغة التي تشكل مدار وجود أمين العلواني/فيصل الأحمر الكاتبين اللذين يتبادلان الأدوار في عالم المتخيل الروائي الخيالي العلمي سوى "هوية" تبحث الذات المتشظية عنها في عالم مستقبلي يراهن على الإنسان الحالم المتعالي الذي لا تقتله الوسائط التكنولوجية الخارقة

– تقترح الرواية بعضا منها في حدود افتراضيتها العلمية- بل على العكس من ذلك إذ تشتغل من أجل القول بانتصار الأدب، والعلوم الإنسانية.

4- تيمة الرحلة: تتمظهر تيمة الرحلة في روايات الخيال العلمي المغربية بأشكال متفاوتة، اتخذت من الزمن بأبعاده الثلاثية (الماضي والحاضر والمستقبل) أقانيم تدور في فلكها، فتنطلق من الواقع بخيال استرجاعي إلى الماضي تارة، وبخيال استشرافي تارة أخرى مزاوجة بينهما في ضرب من اللعب الطريف والتجريب السردي، كما في رواية أمين العلواني، التي هي رحلة كاتب إلى الماضي من أجل استكشاف سيرة قديمة توازيها رحلة مستقبلية من أجل تأسيس كينونة إبداعية خارقة. كما تدور رواية نبيل دادوة الخيالية العلمية" الكلمات الجميلة" [27] حول فكرة الرحلة والتحليق إلى كوكب الزهرة وهي حكاية من أناس عاشوا في الأندلس ثم اضطرتهم الهزيمة إلى العودة إلى جبالهم ومواطنهم عبر الساحل الشرقي الجزائري وهم أشخاص يرحلون إلى كوكب الزهرة لجلب الكلمات الجميلة»[28]. وقدمت رواية "إكسير الحياة" لمحمد عزيز الحبابي نموذجا للرواية وإنما يتم استحضارها كمطية لتوجيه النقد والهجاء إلى المجتمع. فهي بمثابة شكل أو إطار خارجي لمناقشة قضايا أخرى»[29]. ويتخذ أبطال رواية الطوفان الأزرق من جبل الجودي فضاء للهرب، خوفا من قيام حرب ذرية ثالثة. وما كانت الرحلة إلى هناك إلا من أجل بحث مشروع الإشراف على تشكيل مستقبل الإنسان وحمايته من الأخطار المتوقعة.

الإحالات:

---

(1)- نهاد شريف: الدور الحيوي لأدب الخيال العلمي في ثقافتنا العلمية. المكتبة الأكاديمية -1997 ص25-26.

(2)- روبرت سكولز وآخرون: آفاق أدب الخيال العلمي. ترجمة حسن حسني شكري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1996 ، ص15.

(3) -م نفسها. ص15

(4) - راجي عنايت: ثورة حضارية زاحفة. دار الهلال ط1. 1987. ص8

(5) -مجموعة من المؤلفين/مجموعة من المترجمين : أدب الخيال- الثقافةالأجنبية- دار الحرية للطباعة 1989 ص86.

(6) -نهاد شريف : ص32

(7) -ينظر : عالم الفكر. عدد 04. المجلد 14. 1988، ص81 .

(8) - فيصل الأحمر : التيمات الخمس. مدخل إلى الخيال العلمي. مجلة الثقافة ع2. مارس 2004 ص59.

(9) - نهاد شريف : الدور الحيوي لأدب الخيال العلمي في ثقافتنا العلمية- ص29.

(10) - روبرت سكولز وآخرون: آفاق أدب الخيال العلمي – ص107.

(11) -chad Walsh, Geaffrey Bees : From Utopia to Nightmare

(12) -IBID- P25 London- P25

(13) J.W.Johnson : Utopian Literature- p12-

(14) - حبيب مونسي: جلالته الأب الأعظم (الخطر الآتي من المستقبل). دار الغرب للنشر والتوزيع. وهران. 2002. ص67.

(15) - عبد السلام بن عبد العالي: أسس الفكر الفلسفي المعاصر. منشورات دار توبقال للنشر. الدار البيضاء. ط2. 2000. ص58.

(16) -M.heidegger : la question de la technique in essais et conférences. T.A.Preau. Ed. Gallimard.1958. P20.

(17) -IBIP P13.

(18) -IBID P32.

(19) - بوشعيب الساوري : الخيال العلمي في الرواية المغربية. الانشغالات والخصوصيات مجلة فصول ع 71. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة، 2007، ص64.

(20) - أحمد عبد السلام البقالي: الطوفان الأزرق. رواية لخيال العلمي. منشورات اتحاد الكتاب العرب. 1997 ، ص100.

(21) - بوشعيب الساوري : ص65.

(22) - فيصل الأحمر: أمين العلواني. دار المعرفة. الجزائر- 2008 – ص16-15

(23)- م. نفسه. ص39.

(24) - م. نفسه. ص60.

(25) - م. نفسه. ص40-42.

(26) - ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الادبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ط3، 2002 ص24.

(27) - نبيل داودة: الكلمات الجميلة. رحلة إلى الزهرة. دار المعرفة - الجزائر- 2008.

(28) - م.نفسه، ص03.

(29) - بوشعيب الساوري: ص65.

المتلقي وآليات التأويل في رواية نجمة ومسرحية كاتب ياسين

le cercle des représailles

أ.كريمة بلخامسة

جامعة بجاية

1- الأثر المفتوح : إن العمل الإبداعي كيان غامض، وإنه مثلما يقول "ديكرو Ducrot" نسيج من المسكوت عنه وإن مفهوم "الأثر المفتوح" الذي وضعه امبرطو إيكو[1] جاء ليسدّ فراغا كبيرا، كانت تعاني منه الدراسات النقدية، إذ بظهور هذا المفهوم تغيّر الفكر التقليدي السائد، الذي اعتاد التفسير الأحادي والضيق. كما فتح المجال أمام الأعمال الأدبية للتأويل بجميع إشكاله. وقد تجاوز المتلقي للعمل الأدبي عتبات التحليل التفسيري والشروحات ليرتقي بالعملية النقدية إلى مستوى آخر بحيث يتوجب عليه أن يحمل كل ما يختزنه النص في طياته.

يتأكد هذا مع "امبرطو يكو" بقوله: "الأثر الفني حتى وإن كان مكتملا ومغلقا من خلال اكتمال بنيته المضبوطة بدقة، هو أثر مفتوح على الأقل من خلال كونه يؤول بطرق مختلفة دون أن تتأثر خصوصيته التي لا يمكن أن تختزل".

نفهم من هنا أن الانفتاح حسب هذا الأخير هو مبدأ إبداع [2]، ويعترف "بروست" أن الأعمال الأدبية في القرن التاسع عشر للميلاد، هي أعمال غير مفتوحة وغير كاملة [3]. وفي هذا نظر، حيث إن الإشكال ليس في أعمال هذه الفترة، لكن في طبيعة العملية النقدية لتلك الفترة وتوجهاتها، التي لم تتمكن من إظهار البنية العميقة الإبداعية لهذه الأعمال، بدليل أنها لا تزال إلى الآن تقرأ، فكلما كان العمل الأدبي مفتوحا جاءت ضرورة حضور القارئ ومشاركته الفاعلة تخلق المعنى المسكوت عنه في النص.

تخلص الناقدة "Nathalie Piegay Gros" في دراستها عن الأثر المفتوح إلى نتيجة مفادها، أن العمل الإبداعي الحقيقي هو الذي يكون دائما خاضعا للقراءة واستمراريته في الوجود مرتبطة بهذا المعنى المتذبذب (sens tremblé) الذي يميزه وبالتالي بمدى انفتاحه، بحيث يصبح هذا العمل الإبداعي مجموعة من الأسئلة والقراءة تحاول الإجابة عنها . لكن لا شيء يجبر القارئ عل امتلاك الدلالة الحقة لكل جملة ولكل كلمة. وعندما يوجد بين جميع المعاني المفترضة معنى يبدو مقنعا. فقوة النص تكمن بالتحديد في هذا الغموض الدائم، وفي هذا الرنين المتواصل لعدد كبير من المعاني التي تسمح كلها بالانتقاء دون أن تكون تحت سيطرتها [(4)]. هكذا فالعمل الإبداعي يحمل سر وجوده ويضمن استمراريته من خلال هذه الإبداعية التي تميزه.

1- التأويـــــل : احتل مصطلح التأويل مساحة كبيرة في الأبحاث الفلسفية والأدبية النقدية الحديثة. فهو المحرك المحوري لها. وارتبط في الثقافة الغربية بمصطلح الهرمنيوطيقا[(*)]. وكانت لأبحاث الفيلسوف "هانس غادامير" أهمية كبيرة، وقد اتخّذ الاهتمام بالتأويل مساحة واسعة ضمن مشروعة الفلسفي [(5)]. ونشاط التأويل كما يراه "غادامير" يتجلى في التفاهم والحوار كعلاقة جدلية منتجة وفعالة بين النحن والتراث وبين "الأنا والآخر" وتقوم على السؤال والجواب والاستقصاء، لا الإقصاء والحوار لا التحوير: بحيث من الحوار نحاول الاقتراب من عتمة اللغة. وأن لا يسقط التأويل في قبضة "أي لا يختزل اللغة إلى مجرد لعبة العبارات وسحرية المنطوقات. واللغة تكتمل معقوليتها وتتكشف قوتها وطاقتها وتتجلى حكمتها في بلاغة الحوار". [(6)]
إن "غادامير" لا يركز على الوجود اللغوي وإنما يعطي أهمية بالغة للوجود التاريخي دون أن يسقط في التاريخانية الساذجة، لأن التأويل الذي نمارسه إزاء التراث يرتبط دوما بالسؤال الذي نطرحه، وإمكانية أن يقدم النص المقروء إجابة عنه.

انطلاقا من هذا الطرح الفلسفي نصل إلى تحديد مهمة الهرمنيوطيقا في "البحث داخل النص نفسه عن الديناmكية الداخلية الكامنة وراء تَبَّنيُن العمل الأدبي ومن البحث عن قدرة هذا العمل على أن يقذف نفسه خارج ذاته، ويولد عالما، يكون فيه فعلا، هو شيء النص اللامحدود" [(7)].

وللمعنى مظهران عند "ريكور" : المعنى الذي يرد نقله قائل الخطاب، والمعنى الذي ينقله الخطاب فعلا. ويمكننا من هنا أن نربط إشكالية التأويل مع إشكالية الترجمة حيث تعدّ هذه الأخيرة إحدى النماذج والقواعد الهامة في التأويل، لأن الترجمة تجبرنا، ليس فقط، على إيجاد اللفظ المناسب وإنما أيضا إعادة بناء وتشكيل المعنى الأولي للنص داخل أفق لغوي جديد.

يبقى التأويل هو اللبنة المحورية التي تتحرك من خلالها كل الدراسات والمناهج النقدية الأدبية. وما دامت الكتابة مرتبطة بالقراءة والقارئ، فعملية التأويل تصبح ضرورة قائمة.

2- **نظرية القراءة:** تعدّ مدرسة "كونستانس" الألمانية المنبع الأول لنظرية التلقي، فقد أعادت هذه المدرسة من خلال "أيزر وياوس" بناء تصور جديد لمفهوم العملية الإبداعية من حيث تكوينها عبر التاريخ وأولت مفهوم القارئ وعلاقته بالنص عناية بالغة. وكانت لأبحاث "آيرز" أهمية كبيرة في هذا المجال، ولعب دورا فاعلاً إلى جانب "هانس روبرت ياوس" في وضع ركائز جمالية التلقي، وعدت مقترحاتهما في نهاية الستينات تأسيسا لنظرية جديدة في فهم الأدب.

أ- **هانس روبرت ياوس :** عمل "ياوس" في بداية عمله على إظهار سلبيات الاتجاهات النقدية السائدة فانتقد مفهوم الانعكاس عند الماركسيين، وكذا الشكلانيين الروس لتعلقهم بجماليات الفن للفن، وعدم قدرتهم على الربط بين التطور الأدبي والتطورات التاريخية. وقدّم "جمالية التلقي" على أنها بديل منهجي لتجديد التاريخ الأدبي والقول بالتاريخية.

تأثر "ياوس" بالهرمينوطيقا الفلسفية وبخاصة إسهامات أستاذه "هانز جورج غادامير" ويقول: "جمالية التلقي تمتهن عقيدة هرمنيوطيقية"[(8)]. ويستعين بآليات الهرمنيوطيقا: الفهم، التفسير والتأويل. ويرى هذا الأخير: "أنه لا يمكن ادعاء دراسة تلقي الأعمال إلا إذا اعترفنا وسلمنا بأن المعني إنما يتشكل بالحوار، ذلك أن استمرار أعمال الماضي في التأثير رهين بإثارة اهتمام الأجيال اللاحقة التي تُواظب على تلقيها دون انقطاع أو تستأنف تلقّيها لها بعد توقف سابق، سواء كان هذا الاهتمام مضمرا أو

معلنا[9]". فهذه الحوارية بين المؤلف والعمل والمتلقي، تظهر دور هذا الأخير على أنه طاقة محركة للتاريخ والحياة التاريخية للعمل الأدبي.

- **أفق التوقع :** هو اللبنة الأساسية للنظرية الجمالية عند "ياوس". يهتم بالتاريخ الأدبي من حيث كونه يتأسس على تجارب القراء السابقة في التعامل مع العمل الأدبي، أي أن النصوص الأدبية يتم تلقيها حتما من خلال أفق توقعات القراء، ومن ثم فتأسيس تاريخ ما يتطلب رصده وتحديد أفق التوقعات هذا. وعملية التلقي ليست اعتباطية كما أنها ليست ذاتية أو انطباعية تماما، إنما كما يراه "ياوس" عملية إدراك موجهة يمكن فهمها من خلال فهم البواعث التي تكمن خلفها، الإشارات التي تحركها.

ب- ولفغانغ «آيرز» : ركز «آيرز» في كتابه "فعل القراءة" على ثلاثة عناصر أساسية هي: النص، القارئ والتفاعل الذي يحدث بينهما. واهتم اهتماما كبيرا بقضية بناء المعنى وطرائق تفسير النص، من خلال اعتقاده أن النص ينطوي على عدد من الفجوات والدلالات، تتفتح على إمكانيات لا نهائية من التأويل. وكان للفلسفة الظواهرية (الفينومينولوجية) تأثير كبير فيما وصل إليه هذا الباحث في نظريته [10].

تتحدد أهم أسس نظرية القراءة فيما يلي:

*- **القراءة:** يعسر كثيرا الاتفاق على تعريف واحد موحد للقراءة في النظرية النقدية المعاصرة، وهي إشكالية رافقت ظهور حركة الإبداع منذ القديم. إنها نشاط يمارسه القارئ في أثناء قراءته للنص. وهي كما وصفها «آيرز» تلك العملية الجدلية التي يتم من خلالها الاتصال بين القارئ والنص، أي أن "القراءة بوصفها نشاطا موجها من قبل النص، تثير إجراء تشكل النص عند القارئ"[11]. وهذه العلاقة تسير في الاتجاهين معا: فمن النص إلى القارئ، ومن القارئ إلى النص.

يناقش سارتر هذا المفهوم ويؤكد أن "عملية القراءة هي التي يتحقق بها وجود العمل الأدبي، والكاتب لا يقرأ ما يكتبه لأنه في قراءته لعمله لا يكتشف جديداً وفي القراءة تتحقق موضوعية القارئ وهو الذي يضفي على العمل الأدبي صفة الوجود المطلق بإنتاجه إياه عن طريق القراءة" [12]. فالقراءة هي هذه العلاقة التفاعلية التي تجمع النص والمؤلف بالقارئ.

***القارئ:** كانت النظرة النقدية ولزمن طويل ترى المؤلف مركز العملية الإبداعية. والقارئ ليس إلا مستقبلا لما يقدمه المؤلف، ويقتصر دوره على الانفعال والتأثر لما يقرأ. وتتغير الفكرة حديثا، لينظر إلى المتلقي كمشارك استراتيجي في بناء العمل. والمؤلف مطالب بوضع إستراتيجية نفسية تأخذ في اعتبارها توقعات حركة الآخر[13].

ويستعرض «آيرز» أنواع القراءة على أن هناك قسمين: فالأول هو القارئ الحقيقي المعروف لنا بردود أفعاله الموثقة، والقسم الآخر هو القارئ الضمني الذي قد يتم إسقاط كل تفعيلات النص عليه .

***القارئ الضمني:** هو بنية نصية تتوقع وجود متلق دون أن تحدده بالضرورة، وهو مفهوم يبني الدور الذي يتخذه كل متلق مسبقا[14].

إذ يطرح "امبرطو إيكو" هذه الفكرة بوضعه لمفهوم معادل هو "القارئ الأنموذجي"، والنص الأدبي يجسد رؤية للعالم يضعها المؤلف -قد لا تكون رؤيته الخاصة- وبالتالي، فلا نظن دائما أنه مجرد نسخة من العالم المفترض، إذ هو يبني عالما خاصا به وتعدّ الرواية أحسن مثال على تجسيد ذلك. فهي نسق من الرؤى وهي أربع: رؤى السارد، والشخصيات والحبكة، والقارئ الضمني. ونقطة التقاء كل هذه الرؤى هو النص.

-"نجمة" و"الجثة المحاصرة" [نماذج تطبيقية]: انطلاقا من هاته الإشارة المختصرة لأهم مفاهيم القراءة نعمل من خلال نصي كاتب ياسين رواية "نجمة" ومسرحية "الجثة المحاصرة" (Le cadavre encerclé) على معرفة كيفية تمظهر بنية القارئ في طيات هاذين النصين، وكيفية انبناء هذه العلاقة التفاعلية بين مؤلف النص في ضوء دراسة:

أ-العلامات الناطقة: يتحدد القارئ من خلال هذه العلامات بصفة مباشرة وتتبين من خلال هذه الملفوظات التي يتوجه بها السارد مباشرة إلى المتلقي عبر كلمات من قبيل القارئ أو المستمع أو صديقي. أما الصنف الثاني من العلامات؛ وهي علامات غير مباشرة. هي مضمرة لا تتضمن أية إحالة عليه تميّزه من المرسل إليه من الدرجة

صفر. وهي تتجلى في تلك الضمائر المبثوثة في النص من جنس ضمير المتكلم الجمع (نحن) الدال بصفة ضمنية على المتلقي. وتظهر أيضا في التعابير اللاشخصية والضمائر غير المحددة (مثل المبني للمجهول وصيغ التعميم).

يتمظهر عنصر المتلقي في أي نص نجمة في أغلبه كعلامات ناطقة غير مباشرة. يحضر القارئ مثلا وراء شخصية الكاتب الصحفي والنيابة عنه في النص من مقابلته لرشيد واستفساره عن أمور كثيرة في حياته، وهو في الفندق. مثال ذلك ما يقوله الكاتب الصحفي لرشيد : "حدثني عن الجريمة الأخرى" سؤاله أيضا: "لكن ما شأن مراد" [15]. ونتبينه بشكل ضمني من قول رشيد، مخاطبا الكاتب الصحفي: "يكفي ما قلته من الحديث اليوم... لا أستطيع أن أرجع إلى الأسباب إن حياتي يتخللها أموات كثيرون[16]". بحيث نفهم أن كل ما قاله رشيد هو جواب عن تساؤلات الكاتب الصحفي وخطابه كله كان موجها إليه كمتلق.

تنوب إذن شخصية الصحفي عن القارئ لكونه يطرح كل التساؤلات المحتمل طرحها من أي متلق كان. وهذه إحدى الطرق التي يضمن فيها الكاتب مشاركة القارئ في خلقه للنص ويبقى أمر اكتشاف حضوره، لا يمكن الوصول إليه إلا بتفكيك البنية العميقة لكل النص.

يحضر القارئ مثلا وراء شخصية "مراد" الذي يصبح متلقيا، وهو يسمع قصة رشيد الذي يحكي أحزانه، فيتقمص دور المتلقي بطرح تساؤلاته واستفساراته مثلما يبدو في هذه الجمل بصرت مراد: "واصل حديثك من كان العنابي[17]". وقوله أيضا: "أتفهم ما أقول" أي أتفهم "أنت" مراد كمتلق، وكذا تكرار كاف المخاطبة في كلام رشيد لتؤكد وجود شخصية المرسل إليه (المتلقي مراد) مثلا: "إن رجالا من طينة أبيك إنهم آباؤنا". أي أنا وأنت، هنا إذن يتمظهر لنا في طيات هذا الخطاب صوت المتلقي. وكل قارئ له ينطبق عليه الضمير أنت.

في نص المسرحية "الجثة المحاصرة" وهي تحكي قصة لخضر وهو يقاوم في سبيل انتزاع حق الحرية، يتمظهر في المتن الحكائي وهو جثة تتلفظ أنفاسها الأخيرة محاصرة من كل الجهات وهو يسترجع من خلال الذاكرة هذه الأحداث النضالية.

وفي تتبعنا للنص المسرحي، نتفطن لهذه المقطوعات السردية، التي تتخلل المقاطع الحوارية وهي موجهة من المرسل بطريقة واضحة مباشرة إلى الجمهور الحاضر للعرض المسرحي في القاعة فمثلا في قوله: " تغادر نجمة ركح المسرح. ويدخل العمال والفلاحين والمحامي إلى الوسط ومصطفى يأخذ مكانا جانبيا"[18]. وفي قوله كذلك: "خمسة أضواء على ركح الخشبة، فالأول موجه في وجه لخضر الذي تنظر إليه "مارقريت" تظهر إعجابها به والثالث يظهر غيرة نجمة والرابع يعكس النظرة الثنائية لمصطفى اتجاه نجمة ولخضر والخامس ينطفئ..." [19].

يتبين لنا إذن من خلال هذه الأمثلة أن الكلام موجه مباشرة إلى المتلقي للنص، بحيث عمل السارد على وضع هذا القارئ لنص المسرحية في صورة المتفرج لها، وهي تُلعب على ركح المسرح، لهذا يتدخل بين المشاهد الحوارية لمختلف الشخصيات ويحدث انقطاعا في الأحداث ليقدم لما سوف يحدث أو يعلق أو ينقل خصوصيات المشهد المسرحي، وهو على الخشبة ودور الديكور والأضواء وما تحمله من إضافات للحدث المسرحي.

كما يتمظهر لنا القارئ أيضا -وبصفة غالبة- من خلال تركيز الحكي على صيغة الجمع "نحن" و"أنتم" مثلما يظهر في هذه المقاطع يقول لخضر: "نحن كلنا في هذه المدينة التي لا تطاق، لم نطرد يوما دخيلا جاء ليطعننا، بل نحن نتعلم لغته ويعيش بيننا"[20]. ويضيف أيضا: " نحن متنا، نحن متنا جملة غريبة نحن متنا قتلونا. الشرطة ستحض الآن لتجمع جثثنا ... نحن متنا انقرضنا..." [21].

نلاحظ هذا التوظيف الغالب لصيغة ضمير المتكلم الجمع (نحن)، الذي هو جمع ضمائر ثلاثة : فهو يتضمن بدءا (أنا + أنتم) ويتضمن أيضا (أنا + هم)، فينخرط المفرد في الجمع والمتكلم في المخاطب والغائب. وعندما نتمعن في هذه المقاطع نتبين أن صيغة الجمع تظهر خاصة عندما يتوقف الأسلوب الحواري بين الشخصيات وتتولى شخصية "لخضر" السرد، خاصة وأن هذه الخطابات تتجاوز حدود المتن الحكائي الضيق، لتصبح عبارة عن رسائل تحريضية موجهة إلى كل قارئ أو كل إنسان يعاني الذل والاحتلال، وعلى مدى الزمن، فعليه أن يثور ويقاوم ويأخذ حريته.

ب- العلامات الصامتة : هي الفراغات النصية. والصمت والفراغ شكل جمالي يقصد به استدعاء المتلقي بغية المشاركة المنتجة. وعلى الرغم من كونها علامات صامتة تتوافر على معنى شيء غير ناجز في الفعل التلفظي، فإن هذه الفضاءات البيضاء هي علامات خصبة موظفة للتواصل مع المتلقي.

شغلت بنية الفراغ أو الفجوات والبياضات موقعا هاما في نظرية «آيرز» حيث قام بتحديد هذه الأخيرة معتمدا على تعريف "انجاردن" لمواضع اللاتحديد من حيث هي العامل المحفز والمستفز للقارئ من أجل ضمان مشاركته في إنتاج النص. وهذه الفراغات النصية، هي التي تسمح بقيام عملية التواصل.

يعتمد الكاتب في رواية نجمة على تقنية الحذف بصفة غالبة وإحداث الفراغ ويستغني السرد عن فترات زمنية كثيرة ويخلق فراغات تجعل القارئ في سؤال مستمر بحيث ينتهي السرد، وتبقى في ذهن القارئ تساؤلات محيرة عن مصير الشخصيات المحورية التي كان من المفترض أن تجيب عنها الرواية، فما مصير نجمة؟ وما ذا حدث لرشيد ومصطفى ومراد ولخضر؟ هذا ما يسميه "آيرز" بالبياضات التي تُنّشط ملكة الربط بين النص والقارئ التي يسهم فيها هذا الأخير بواسطتها في إبداع النص، فيركز على بعض العناصر ويحذف ويلغي بعضها الآخر ثم يغلق روابط جديدة لعناصر أخرى.

تظهر حتمية هذا الحضور للقارئ في توظيفه لعلامات مرجعية تاريخية ورموز أسطورية كثيرة، نلاحظ هذا الحضور لهذا الصنف من العلامات الغامضة التي تتخلل صفحات الرواية مثال شخصية "سلامبو"، شخصية "يوغورطا"، "بيجو" و"بربروس" وغيرها، وظهورها في المتن الحكائي، فهي صامتة لا تتكلم ولا تغير من مجرى أحداث الحكاية، لكنها علامات تحمل شحنات دلالية عميقة تقتضي من القارئ العودة إلى التاريخ والسياق الخارجي للنص للوصول إلى فهم حقيقة استعمالها في هذا الخطاب بتوظيفه لشخصية "يوغرطة"، هذا الرمز التاريخي يعمل الكاتب على إظهار الفشل المتواصل في التاريخ الحضاري للجزائر. ويستمر الماضي في الحاضر: "قسنطينة وعنابة، المدينتان اللتان كانت سلطتهما تمتد على نوميديا القديمة وأضحت اليوم

مقاطعة فرنسية لا غير ... كما كان رهان الزمن الماضي الامتحان الوحيد الذي على أبطال اليوم أن يجتازوه، بعد أن تجمّد ذلك الرهان عند لعبة تبدو خاسرة منذ البداية، يكفي أن نبعث الأجداد ثانية، وأن نجعلهم على رأس المعركة حتى ندرك مرحلة الظفر، فنفوز بمفتاح النصر الذي لم يتمكن منه يوغرطة ..." [(22)].

تبقى نوميديا التي فشل يوغرطة في تحريرها وتوحيدها، وتظل كذلك اليوم خاضعة للسيطرة الفرنسية، وضاعت نوميديا الأصل، وبقيت قسنطينة تناضل حتى تعود "سيرتا" من جديد. فكأن التاريخ يعيد نفسه والماضي لا ينتهي والخراب والتشقق الحضاري متواصل متوارث.

يمكننا القول إنه بتوظيف هذا النوع من العلامات المرجعية المختلفة أعطى أحداث نجمة دلالة أوسع ومفهوما أعمق، وفتح آفاق التأويل على القارئ لتفسير هذا الغموض، الذي أحدثته هذه الأسماء في متن القصة المتخيّلة، وكذا تحريك قدرات القارئ في البحث عن السياق الثقافي والمحيط الحضاري العالمي والتفكير لكشف العلاقات والوصول إلى الأبعاد الدلالية العميقة لهذه الرموز ومغزى حضورها في النص.

تتخلل صفحات الرواية شخصيات أسطورية من التراث العالمي كجوبيتر والرمز الخرافي "دون جوان" و"السعلاة" لذا يظل القارئ في حالة بحث مستمرة وتفكير كبير ليتسنى له تفكيك كل هذه الرموز والوصول إلى أبعادها وفهم دلالاتها فالقارئ متواطئ مع المؤلف، يشاركه لعبته الخيالية التي تستهدف إحداث المتعة من النص.

نكتفي في نص المسرحية بالتركيز على هذا الصمت الكبير الذي يحيط بشخصيات "الجثة المحاصرة"، فلا نعرف عنها إلا الأسماء. فمن يكون لخضر ومصطفى ونجمة والمحامي وحسن وطاهر ؟ وما سماتهم وأوصافهم ؟ ولا نعرف عنهم إلا أصواتهم من خلال الحوار فهذا الفراغ من شأنه أن يفتح المجال للقارئ أن يسأل ويتخيل لاستكمال هذه الثغرة ورسم صورة لكل شخصية انطلاقا من نص الخطاب.

إن نص كاتب ياسين، رواية ومسرحا، هو نسيج من الفضاءات والفجوات واعتماد المؤلف هذه الإستراتيجية في الكتابة يفرض حتمية وجود القارئ وفعل القراءة لاستكمال الفعل الإبداعي وإظهار قيمته الجمالية التي تميزه من سواه.

الهوامش:

---

(1)- امبرطو إيكو، الأثر المفتوح، تر: عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار، سوريا، دمشق2001. ص2

(2) – ينظر المرجع نفسه، ص 17.

(3) – ينظر .Nathalie Piégay – Gros, Le lecteur, Ed: flammarion, 2002, p241

(4) - امبرطو إيكو، الأثر المفتوح، ص : 166 .

(*) – الهرمنيوطيقا (Herméneutique) مأخوذة من كلمة هرميس (Hermés) الذي هو في الميثولوجيا اليونانية الوسيط بين الآلهة والبشر. فالهرمنيوطيقا هي علم التأويل.

انظر: عمارة ناصر كتاب "اللغة والتأويل مقاربات في الهرمينوطيقا الغربية" – منشورات الاختلاف – دار الفارابي، الطبعة 1، الجزائر، 2007.

الهرمنيوطيقا هي فن التأويل. وقد كان التأويل في الأصل مقتصرا على تفسير وترجمة الكتاب المقدس (مشروع قديم أنشأه آباء الكنيسة) ويسعى التأويل إلى الرجوع إلى المصادر الأصلية قصد الحصول على فهم جديد للمعنى الذي ظل محل تحريف كما هو الحال في كتاب الإنجيل.

- وأورد ابن منظور في "لسان العرب" عدة معان يتسع لها مصطلح التأويل، فهو يأتي بمعنى التدبير والتقدير والتفسير.

(5) - عمر مهيبل، هانز جورج غادامير: خطاب التأويل، خطاب الحقيقة – مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء العربي، بيروت ع : 112-113 خريف 99 .2000. – مقالة 2، ص 40.

(6) – هانس غيورغ غادامير، فلسفة التأويل، تر: محمد شوقي الزين ــ منشورات الاختلاف الجزائر، 2006، ص : 25.

(7) – بول ريكور،" من النص إلى الفعل: أفعال التأويل " تر: محمد برادة، حسان بورقية، عين للدراسات و البحوث الإنسانية والاجتماعية، الهرم (القاهرة)، ص1 ص 25.

(8) – هانز روبرت ياوس: "جمالية التلقي والتواصل الأدبي"، تر: سعيد علوش، مجلة الفكر المعاصر العدد بيروت 1989، ص 107.

(9) – هانس روبرت ياوس، "جمالية التلقي"، تر: رشيد ين حدو، المجلس الأعلى للثقافة، ط 1 القاهرة 2007، ص 124.

(10) – روبرت هولب، نظرية التلقي، تر": عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، الطبعة الأولى، القاهرة 2000، ص 134.

(11) –Iser Wolfgang , L’acte de lecture, traduit par Evelyne Sznycer Ed : Pierre Marada , Bruxelles, 1985, P289.

(12) - جان بول سارتر، "ما الأدب"، تر: محمد غنيمي هلال، الهيئة المصرية للكتاب القاهرة، 2005، ص 46.

(13) – ينظر: امبرطو إيكو، القارئ في الحكاية، تر : أنطوان بوزيد، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، الدار البيضاء 1996، ص 67.

(14) – فولفغانغ آيسر، "فعل القراءة"، تر : عبد الوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة، 2000، ص27.

(15) – كاتب ياسين "رواية نجمة" تر: محمد قبعة، ديوان المطبوعات الجامعية – الجزائر، ص180.

(16) –المصدر نفسه، ص 192.

(17) –المصدر نفسه، ص 140.

(18)–Kateb Yacine , Le cadavre Encerclé Ed : Seuil 1959 P42.

(19) – المصدر نفسه، ص 38.

(20) – المصدر نفسه، ص 28.

(21) – المصدر نفسه، ص 17.

(22) –الرواية، ص 182.

الخطاب النقدي لدى عبد المالك مرتاض

أ. فيصل الأحمر

جامعة جيجل

1-مقدمة: تهدف مداخلتنا هذه إلى أن تسليط الضوء على بعض نواحي التجربة النقدية لعبد المالك مرتاض، والتي هي تجربة ثرية متشبعة الجوانب .... وذلك من أجل وضعها في إطارها الحقيقي، ومن أجل الحكم عليها حكما يحاول أن يرتكز على مقدمات موضوعية ومعطيات علمية.

وإذا كان كثير من الكلام الذي سنورده محتويا على ما يشبه التجـريح أو النقـد الواقف على المثال، فما ذلك حط من قيمة الرجل ولا أعمالـه، ومـا ينبغـي لنـا أن نفعل، ولن نفعل حتى إن ابتغينا ذلك. فمرتاض رجل يختزل جيلا كاملا ولولاه لما كان ما يتعاطاه النقاد الأكاديميون تحديدا والنقاد عموما على ما هو عليه اليوم.

ستركز المداخلة على نقد المنهج، وعلى الوقوف عند الحد الفاصل بـين الـنص والخطاب عند مرتاض. لذلك بدأنا بمقتطفات قرأناها بشيء من التأني حـول تحديـده للنص الأدبي والنص الشعري تحديدا وجديد التناول النقدي لهما في القـرن 20... ثـم أوردنا بعض النصوص حول رؤيته لظاهرة التحبيز أو ميل اللغة صوب خلق الحيـز على تعدد نواحي هذا الأمر، من منطلق إصرار مرتاض على كون هذا الأمر أحد أهم ما جاءت به الدراسات الحداثية كمفهوم للاشتغال الأدبي للغة، يضـاف إلـى تحـديث بعض المفاهيم المعروفة كاللفظ والبنية والايقاع والصورة.

ثم أوردنا بعض المقولات التي يصف مرتاض من خلالها منهجه قبل أن نقـدم قراءة في كل ذلك تبين ما رأيناه بعد عكوف أعوام على أعمال هذا الرجل الفاضل.

2-هكذا تكلم مرتاض:

أ-حول النص الأدبي: أول العناصر التي يتحدث عنها مرتاض في سياق حصره للعناصر المميزة للعمل الأدبي هو فكرة التناول النقدي المستوياتي، أي أن النص الأدبي تشكيل

لغوي ذو مستويات مثل مستوى اللغة، ومستوى التراكمات الدلالي الواجب تفكيكها بواسطة التحليل والاستقصاء والافتراض ...، والمستوى الزمني، والمستوى الإيقاعي... الخ[1].

ويواصل مرتاض تعبيد الطريق أمام الناقد أو الدارس السيميائي المتعرض للنصوص الأدبية فيشير إلى ضرورة التناول الشمولي للنص الأدبي[2] ومعنى ذلك ضرورة تمثل الشبكة المفاهيمية التركيبية المسماة (الشكل) والشبكة المفاهيمية التركيبية المسماة (المضمون)، ذلك أن النص الأدبي ليس صندوق ألعاب يضم مجموعة من الأشياء المتباينة المنفصل بعضها عن البعض الآخر، بحيث يمكننا أن نفصل أي عنصر عن باقي العناصر، وأن نخرج أي شيء أو لعبة من داخل الصندوق دون أن يؤدي ذلك [ولو ظاهرا] إلى تغير جذري في ماهية الصندوق... فالنص الأدبي بناء متماسك وشبكة متحدة الأجزاء لا يمكن تناول بعضها دون البعض الآخر.

فاختيار جنس أدبي معين كالمسرحية [وهذا أمر متعلق بالشكل حسب المفاهيم التقليدية] واختيار العبث [وهذا أيضا بشكل مستقل بذاته عن غيره، حسب المفاهيم الأكاديمية على الأقل]... هذا الاختيار مثلا يعد اختيارا مضمونيا أيضا، فهذا الشكل المسرحي يفترض فيه بروز أنواع معينة من الشخصيات والأفكار والعقد المسرحية وطرق انفراج العقد [إن وجدت هذه العقد وانفراجاتها طبعا] ...

فنحن باختيارنا هذا الشكل نكون قد تورّطنا في اختيارات مضمونية ولكي نبسط الفكرة أكثر، نقول مثلا متسائلين، هل ترتبط المضامين الدينية مع مسرح العبث ؟... هذا شيء لا يحدث قطعا، كذلك فاختيار مضمون معين يتبعه بصفة عامة [وليس هذا بالحكم القاطع] اختيار شكلي معين، فمشاكل الإنسان المعاصر مثلا لا تتماشى مع قواعد المسرحية الكلاسيكية (وحدة المكان، وحدة الزمان، التقسيم حسب خمسة فصول ومجموعة معينة من الفصول ... الخ)...

ومن هنا نخلص إلى أن الشكل والمضمون متلازمان ملتحمان إلى درجة كبيرة، بحيث يصبح فصل أحدهما عن الآخر ضربا من ضروب المساس بالعمل الأدبي، وتشويهه... ويشبه مرتاض هذا الالتحام (أي التحام الشكل والمضمون) بالتحام الروح والجسد[3]... مما يوحي بمدى التصاق أحدهما بالآخر...

وهذا المبدأ يفضي إلى عنصر آخر يتعلق بالمنهج الدراسي، فإذابة الفارق التقليدي بين الشكل والمضمون يقضي إلى قاعدة بسيطة هي أنه إذا كانت التفرقة بين عنصرين ما سلوكا مشينا فالتوحيد بينهما هو السلوك الصالح الواجب تبنيه... إذ أن البحث عن المضمون في النص الأدبي من خلال دراسة الجانب الشكلي له، يعد إضافة إلى كمال بنيان النص الأدبي [وليس كمال المضمون ولا كمال الشكل...]، بحيث تفضي كل من طريقتي الانطلاق من المضمون إلى الشكل، والانطلاق من الشكل إلى المضمون (إلى إضافة العلاقات وتوضيحها بين هذا المضمون وذلك الشكل)[4]

عنصر آخر من مميزات المعالجة السيميائية للنص الأدبي هو ذلك الذي يتعارض مع المنهج الكلاسيكي في الدراسة والنقد، هذا الأخير الذي ينص على وجوب استقصاء الناقد للنص من أجل استخلاص نتائج ينتهي الدارس بحصرها وقولبتها، بحيث تصبح النتائج الأولى الموصول إليها مرتبطة لا محالة بالنص والنص مرتبط بها لا محالة ويصبح في إمكان الناقد (إصدار أحكام جمالية متعلقة بالنص الأدبي المدروس)[5] يخالف المنهج السيميائي هذه المبادئ إذن عاداّ النقد (مجرد نشاط ذهني يساق حول نص آخر دون أن يسعى بالضرورة إلى اتخاذ رداء القاضي المتحكم القادر على تعرية ما بالداخل)[6]...

وهذا الموقف النقدي يجرنا إلى الاستنتاج الذي وصل إليه غريماس من قبل بصدد تحديد ماهية النشاط السيميائي كمقاربة علمية لدراسة أشكال التواصل جميعها، بحيث أنه كان قد لاحظ أن السيميائية تدرس طبائع الإشارات التي تبثها الأشياء [واستحضر هنا مبدأه حول المعنى والإشارة اللذين يسكنان كل شيء، واللذين ينبعثان من كل شيء في هذا الكون الواسع] ...أي أن الإشارات تستطيع أن تكون ذاتية التلقي، فما يدركه زيد في شيء ما، أو ما تلقاه من إشارات قد لا يدركه ولا يتلقاه عمرو ... لذلك فنتائج الدراسة والتحليل مختلفة باختلاف المادة الإشارية المنبعثة التي تشكل الأرضية الأساسية للدراسة والتحليل...

أما بالنسبة للنص الأدبي خصوصا فنحن عالمُهُ (عادة، بدون رؤية مسبقة وربما بدون منهج محدد من قبل [ولو أن ذلك لا بد من أن يكون متصورا في النص على

نحوما هو في دائرة المنهج الحديث القلق الذي يتطلع أبدا إلى تجديد نفسه، وعدم الائتمان إلى مساره...]). وقد تمثلنا أمر النص الأدبي... حجرة مغلقة ومفتاحها بداخلها. ولا يمكن فتح هذه الحجرة، نتيجة لذلك إلا من داخلها، وعلى الرغم من أن مثل هذا التصور لهذه المسألة قد يعد ملغزا ومستحيل التحقيق، فليس هناك من سبيل غير هذه لمدارسة النص مدارسة جادة)[7]

ربما يكون تصور مرتاض للنص على أنه حجرة مغلقة مفتاحها بداخلها تصورا يبعث الوهن في النفس، ويستأصل الشجاعة وبذورها، ويقتلع كل جذور الإقدام من أرض الناقد الأدبي، غير أن التصور ذكي إلى حد ما ... ونحور من هذا المثال الجزء المتعلق بالمفتاح تحويرا طفيفا لكي نقول أن المفتاح تحويرا طفيفا لكي نقول أن المفتاح موضوع في ثقب الباب في متناول الفاتح الذي ينوي الفتح، يكون الاقتراب من الباب ونية فتحه كافيين لعرض المفتاح على الفاتح... وهذا التصور الذي نتج عن التحوير البسيط أقرب إلى المبادئ التي ترتكز عليها السيميائية، بحيث يصبح المفتاح المعروض أمام كل راغب في الدخول الحجرة بمثابة الإشارات المنبعثة من الأشياء ومن الألفاظ ومن العلائق الرابطة بين الألفاظ والمكونة للنص الأدبي...

عنصر آخر ينضم إلى سابقيه، هو ذلك المتعلق بحدود الاقتراب السيميائي من النص الأدبي... إذ يجب أن نستحضر دائما أمام أعيننا فكرة أن (النص الأدبي الواحد قد يتناوله طائفة من الدارسين جملة واحدة دون أن يكون ذلك ممتنعا أو مستنكرا)[8].

فالمرجع في هذه الدراسات هو زاوية النظر التي من خلالها نسلط الأضواء على النص الذي نحن بصدد مدارسته. وقد أسلفنا الحديث عن مسألة التناول المستوياتي، وهو شيء يوحي بتعدد إمكانيات النظر، وها نحن أولا نتحدث عن تعددية الزوايا ونتحدث عن تعددية أوجه التأويل الإشاري لما يشبه النص من إشارات ودلالات ومعان...

فالغاية تبقى هي (أن يوغل الساعي بعيدا، فيجوب مجاهل النص الشاسعة ويطوف في آفاقها الواسعة، حتى تتعدد أمامه الزوايا وتتشعب له الدروب وتتضح في ذهنه الرؤى)[9]. فالنص يعرض نفسه بنفسه، وهو كائن متراكم وبنية معقدة متشعبة

كلما غاص فيها الدارس ازدادت الأوجه التي يقدمها النص له تعددا وكثرة واتسعت – تبعا ذلك – دائرة التأويل.

ثم إنه (مهما استكشف القارئ [الناقد] من أبعاد النص وعناصره، ومكانته ومجاهله، فإن ما يستكشفه يظل في رأينا، مجرد صورة واحدة من صور القراءة. ولا يجوز له أن يتخذ صفة الحقيقة النقدية التي من العسير التسليم بها. ذلك بأن مجرد ذكر الحقيقة يتبادر إلى الذهن مع هذا الذكر الزيف. ويعني هذان المعنيان المتضادان وجود شيء ثابت الوجود وشيء آخر موهوم. ولكن أين الدليل القاطع المادي على صحـــة الدعوى؟)[10] فالحقائق السيميائية نسبية، وهذا هو الأمر الذي يعطيها فرصة الدوام فالحقيقة الثابتة تبطل بمجرد ظهور نقيضها، أما الحقيقة الافتراضية فهي تبعثنا دائما إلى البحث عن نقيضها المحتمل (الافتراضي)... فإذا ما وجدنا هذا النقيض بطلت الحقيقة الأولى ليصبح هذا النقيض قائما مقامها ثم يرسلنا هو نفسه في البحث عن نقيضه المحتمل... وهكذا دواليك... فهذه الحقيقة تتسم بالتواصل والبقاء، بحيث يظل العامل الافتراضي هو الآلية التي تسمح بالتجدد والامتداد، وبالتالي التواصل والبقاء.

وبعد تحديد هذه العناصر المميزة للنص الأدبي، أو للمقاربة السيميائية الحداثية للنص الأدبي، يتساءل مرتاض عن مكمن الأدبية في النص أي عن مكمن العنصر الذي يشكل الخاصية الأدبية في النص الأدبي... ولا بد أن الكلام المهضوم الناص على كون الانطباع الحسن الذي يتركه النص في نفس القارئ، وما ينشأ في النفس من شعور باللذة التي من شأن الجمال أن يبثها في نفس القارئ الذواقة، ... الكلام القديم نسبيا الذي يرى أن هذه الآثار الشعورية السطحية هي أدبية الأدب، أو بصفة أعم، فنية العمل الفني، لم يعد مقبولا حاليا وقد تطورت المفاهيم الجمالية كلها، وتعمقت الدراسات بحثا عن مكامن الجمال...[11]

وتبقى للنظرية البنيوية أهم المكاسب على مستوى هذا النوع من البحوث، إذ نظّر رومان جاكوبسن إلى هذه القضية سنة ألف وتسعمائة وإحدى وعشرين [ونقول نظّر ولا نقول تناول، لأن الكثير من أهل الاختصاص بحثوا قبل ذلك بكثير في الأمر وأدلوا بدلوهم، وأثمرت جهودهم ما أثمرت، أما جاكسون فقد أعطى نظرية متكاملة]...

(ولما كانت المدرسة التي يروّج لها جاكسون هي أصلا، شكلانية، فلا ينبغي لنا أن نفهم هذه الأدبية التي يفترض أن تتوافر في أي نص أدبي إلا على أساس كونها شكلية أيضا، أي أنها سطح النص الأدبي ومرفولوجيته...)[12] فالأدبية مسألة شكلية، ولا بحث في النص إلا عن أدبية الشكل، ذلك أن المضامين التي هي جزء من العمل الأدبي لا تحتوي على ذرات الأدبية " وجزئياتها بل تلتحم (أي المضامين) مع الأشكال فاسحة لها مجال البريق واللمعان، على أساس كون العمل الأدبي هو تناول فكرة معينة أو مضمون معين [يكون مطروحا على قارعة الطريق يبلغه القاصي والداني] ثم عرضهما بطريقة أدبية (=فنية)... وهذا ما يعبر عنه مرتاض [وهو في ذلك يتمثل أفكار الجاحظ أكثر من أفكار الشكلانيين الروس] قائلا: (نفهم من الأدبية جوهر الأدب، والجوهر هنا ليس بالمعنى الفلــسفي للأشياء، وإنما يعني ببساطة أجمل ما في الأدب، وأصدق ما في عاطفته وأدفأ ما في جوه، وأروع ما في نسجه، فإذا كان الأدب هو ما نعرف من النصية الجمالية أو من الجمالية النصية أو من الإبداعية القائمة على تمثل عالم، ثم إخراجه إلى المتلقين في بناء لغوي تتحكمه شبكات من العلاقات والشفرات التي لا تنتهي أبدا، إذ صفتها يجب أن تكون أجمل من كل هذا وألطف وأعمق وأشمل وأروع وأبصر)[13].

ونشير هنا إلى التفاتتين هامتين جاءتا ضمنيا في سياق هذا النص، أولاهما هي تلك الآخذة في الإشادة بالتركيز على شبكات العلائق والشفرات التي لا تنتهي أبدا، إذ أن هذا الحديث هو صلب الأدبية كما فهمتها الشكلانية ثم طورتها البنيوية لتأخذها المذاهب كلها عن البنيوية، بما في ذلك السيميائية [ولا ننسى طبعا أن السيميائية وليدة التقاليد البنيوية].

وكإضافة إلى هذا العامل التاريخي، يميل مرتاض [كما يميل باحثون كثيرون آخرون] إلى عد هذه المضامين المعرفية حول نظرية الأدبية في نفسها التي نطق الجاحظ معبرا عنها في تعليقه الشهير.

أما الإلتفاتة الحسنة الثانية فهي قول مرتاض عن الأدبية أنها يجب أن (تكون أجمل ... وألطف وأشمل وأروع وأبهر) من كل ما تحدثنا عنه من صفات الأدبية...

فهذا الكلام يضفي على مسألة الأدبية نوعا من الخفاء، وهذا هو حقها وهذه هي حقيقتها، فمهما حولنا إيجاد السبل إلى مكامنها فلسنا إلا محاولين لا أكثر، وهذا ما يفتح الباب أما غير من المحاولين لكي يجتهدوا اجتهادهم وينظروا نظرتهم.

أما الآن وقد تبينا العناصر المميزة [أو على الأقل: أهمها] للنص الأدبي، فوجب أن نطرح السؤال: كيف يواجه الناقد (القارئ، الدارس أو حتى المؤرخ) الأدبي هذه النصوص المملوءة بالألغام ؟

فقد عبدنا الطريق أمامه – في الصفحات السابقة – لكي يفقه ملابسات النص الأدبي، ولكننا لم نبين طبيعة الموقف الذي يجب عليه اتخاذه تجاه النص.

وقد يبدو ببساطة أن الدور الأساسي للناقد السيميائي، في مرحلته الأولى على الأقل، ليس أن يكتشف بنيات الأنظمة الدالة الموجودة في النص الأدبي [ولا داعي للإشارة إلى أن النصوص المقصودة في مختلف زوايا هذا البحث هي النصوص الأدبية الناضجة، أي التي تحمل في صلبها شحنات فنية تميزها عن غيرها] ... ذلك أن الناقد السيميائي [في مرحلته الأولى دائما] لا يملك المعطيات الكافية للقيام بمثل هذا العمل الضخم...[14].

ونستحضر هنا مثالا بسيطا جدا، فأعمال أبي تمام أحدثت الضجة التي هي أهل لها، وأثارت نقاشا جادا في عصره وبعد عصره، وطرحت أنظمة بجمالية عن سواعدهم وبحثوا واستفسروا وبلغوا ما بلغوه، إلا أن صلب المفهوم لم يبلغه أحد طوال القرون العشرة المنصرمة بعد صدور أعماله، حتى أعاد الدارسون نظرهم في أعماله على ضوء مناهج الدراسة الأدبية الحديثة، والتفسيرات الحداثية للظاهرة الشعرية وربما تكون أعمق القراءات في هذا الموضوع قراءة أدونيس للظاهرة الشعرية عند أبي تمام... والتي ضمها الجزء الثاني من دراسته (الثابت والمتحول).

لذلك فالدور الأساسي للدراسة السيميائية للعمل الأدبي يبقى هو تبيان انزياح العمل وتفردهوتميزه عما سبقه من الأعمال الجيدة الداخلة ضمن الزمرة نفسها[15].

ب-حول الحيز: يقدم لنا عبد الملك مرتاض صورة واضحة لما يطمح إليه من خلال دراسته الحيز (حسب المصطلح الذي يستعمله هو)، فهذه الدراسة عنده (تتبع

الدلالات والصور والأشكال والخطوط والأبعاد والامتدادات والأحجام الحيزية التي ترى أنها تحمل في طياتها لطائف الحيز المجسد على الخشبة السردية أو الشعرية أو الحيز القابع فيما وراء هذه الخشبة، وهو ما نطلق عليه كما أسلفنا الملاحظة "الحيز الخلفي" مقابل "الحيز الأمامي")[16].

وإذا كان مرتاض هنا يكرر على مسامعنا حديث الأحجام والخطوط والأبعاد واللطائف، وهي الأمور التي سبق تناولها من قبل النقاد فإنه يضيف في نهاية نصه هذا فكرة الفضاء الأمامي والفضاء الخلفي، وهذا تقسيم دقيق لما تحدثنا عنه في سياق المعاني المباشرة وغير المباشرة، فالأولى تمنحنا شبكة الفضاء الأمامي، أي التي تتفق حولها ببساطة، والثانية تمنحنا شبكة الفضاء الخلفي، أي التي محكها الأساسي هو التأويل والتي عموما ما تفضي إلى حالات الاختلاف.

ويبتغي مرتاض في مكان آخر التحقيق أكثر حول محل الفضاء، أو حول منبعه في النص، فيطرح السؤال: (هل الحيز هو الدال أو هو المدلول ؟ وبعبارة أخرى: هل الحيز هو المتحدث أو المتحدث عنه ؟)[17].

يجيب بأن (الحيز في حقيقة أمره يقوم بدور الدال طورا وبدور المدلول طورا ثانيا)[18]

وهذا ما نرى غيره، لأن الفضاء لا يقوم بدور الدال أو المدلول في أي حين ولا يفعل ذلك بأي حال من الأحوال، فالفضاء هو نتيجة إيحاء هذين معا، لذلك فهو الدال والمدلول معا، وفي الوقت نفسه، من جهة، ومن جهة أخرى فهو النتيجة لا السبب.

إذ أن الدال بأصواته وتراكيبه الصوتية الملفوظة يحمل دلالات نفسية معينة [هي مستقلة تماما عن المدلول]، فكثيرا ما نقول مثلا عن قصيدة شعرية أن بها راءات كثيرة أو أحرف شفوية كثيرة، أو أنها قليلة أحرفها المهموسة أو المجهورة... أو ... الخ. وهذا أحيانا يجعلنا نطلق أحكاما كثيرا ما تصيب.

وإذا التفتنا إلى الفضاء الخلفي للنص، فإننا نلقى الكلمات بمدلولاتها تعمل أكثر من عملها بأصواتها... وهذا هو مجال المدلول لكي يعرب عن مساهماته في تكوين الفضاء.

وأخيرا، يجب ألا ننسى فكرة أن الفضاء إن هو إلا امتداد للصورة الشعرية، فالصورة الشعرية تحمل الدلالات، وتوحي لنا بما هو قار وما هو متغير من هذه

الدلالات، فتشع الدلالات بإشاراتها العديدة والتي يستحيل حصرها، فتمنحنا الشعور (بالخطوط أو الأحجام أو الأبعاد المادية)[19] التي درجنا على تسميتها الفضاء، ونكاد نزعم أن علاقة الصورة الشعرية بالفضاء هي علاقة الوالد بالمولود، فالصورة هي التوثب المفاجئ على سطح النفس كما قال باشلار[20] والفضاء هو الامتداد الذي تصطنعه النفس من خلال تغلغلها (الصوري/المادي) مع المكونات الأساسية لهذه الصورة (دوال/ مدلولات).

وربما يكون التغير الجذري الطارئ على المفهوم المعاصر للصورة الشعرية هو الأمر الذي عسّر علينا أمر الفضاء، فإذا كان الفضاء مرتبطا لا محالة بالصورة الشعرية فإن هذه الأخيرة، بعد ما كانت واضحة معرفة محددة، أصبحت غامضة بعض الشيء تباعا للتحولات الجذرية التي شهدتها اللغة الشعرية، وشهدتها كل الأمور المتعلقة بالأداء الشعري عموما، فالصورة الشعرية المعاصرة (في حد ذاتها ليست تشبيها خالصا ولا استعارة خالصة ولا كناية خالصة، ولا أي مظهر من المجاز الفعلي الخالص [وهي أصناف من فن القول منفصلة في أسفار علم البلاغة التقليدية]، وإنما هي مزيج من ذلكم جميعا)[21] لذلك فالصورة الشعرية التي يجب الإقرار بأن هذا الحيز (استمرار لها، عالم بدون حدود، ومحيط بدون ساحل، وفضاء بدون انتهاء... لأنها العنصر الكلامي الذي هو قمين بأن يوحي إلى كل دارس بشيء لا يوحيه إلى أي دارس آخر...)[22].

ج-ملامح منهج: أورد الناقد يوسف وغليسي مجموعة من النصوص التي يحدد من خلالها مرتاض منهجه النقدي ننقلها برمتها[23] «لا يوجد منهج كامل، ومن التعصب (والتعصب سلوك غير علمي ولا حتى أخلاقي) التمسك بتقنيات منهج واحد على أساس أنه وحده الأليق والأجدر أن يتبع، وقد حضرنا محاضرة ألقاها الأستاذ محمود أمين العالم حول المنهج الاجتماعي فكان يتحدث فيها وكأنه زعيم حزبي يدافع بشراسة عن مبادئ حزبه أمام خصوم ألداء : وكان الشيخ يهاجم فيها البنيوية صراحة وبشكل يدعو إلى الرثاء مع أن المسألة بسيطة على تعقيداتها..... »

« ... عهدنا بالمناهج التقليدية قصاراها تناول النص من حيث مضـــمونه وهـــل هو نبيل أو غير نبيل، وتناول اللغة من حيث شكلها : وهل هي سليمة أو غير ســـليمة، قبل أن تصدر أحكاما قضائية صارمة على صاحب النص أو له، (...)، ولولا طائفـــة من النقاد الثوريين الذين رفضوا أن يظل النقد على ما أقامـــه عليـــه (تـــين ولانســـون وبوف)، وأقبلوا يبحثون في أمر هذا النص بشره علمي عجيب (...) لكان أمـــر النقـــد بعامة، ودراسة النص الأدبي بخاصة انتهيا إلى باب مغلق لا ينفتح بأي مفتاح»

(... كم رسفنا في أغلال الماركسية والنفسانية والتينية (نسبة إلى نظريـــة تـــين الثلاثية) ثم لم نخرج بشيء يـــذكر مـــن الغنـــاء، أيهـــا الإيـــديولوجيون والنفســـانيون والاجتماعيون دعوا الأدب للأدباء وخوضوا في عملكم الذي تعرفون! (...) أفلم يـــأن لهذا الأدب أن يفلت من شر ما أصابه من الأجانب عنه ؟ ثم ألم يـــأن لـــه أن يهتـــدي السبيل إلى منهج من صميم نفسه يفسره ويعريه، ويعـــزف عـــن هـــذه الاجتماعيـــات الإيديولوجية المتكلفة، والنفسانيات المريضة المتسلطة ... ».

«أولى لنا أن ننشد منهجا شموليا ولا أقول منهجا تكامليا إذ لم نر أتفه من هـــذه الرؤية المغالطة التي تزعم أن الناقد يمكن أن يتناول النص الأدبـــي بمـــذاهب نقديـــة مختلفة في آن واحد، فمثل هذا المنهج مستحيل التطبيق عمليا ... ».

«...نعالجها (...) دون أن نقع لا في فخ البنيويين الرافضين للإنسان والتـــاريخ والحقيقة والمجتمع إلا أن الحقيقة اللغة الفنية من حيث هي سطح قبل كـــل شـــيء، ولا في فخ الماركسيين والاجتماعيين الذين يعللون كل شيء تعليلا طبقيا، وربطة بالصراع بين البنية الفوقية والتحتية، ولا في فخ النفسانيين وهم الذين يـــودون جهـــدهم تفســـير سلوك المبدع من خلال تفسير الإبداع، ولا في فخ الكلاسيكيين الانطباعيين المتعصبين الذين يتسلطون ظلما وعدوانا على المؤلف فيزعجونه بالترهـــات طـــورا، ويطرونـــه بالمدح طورا، ويقذفونه بالتجريح والقدح طورا آخر، دون أن يتلفتوا أو يكادوا يلتفتـــون إلى النص وما فيه من ثروات المعرفة والجمال، ولو أراد هؤلاء مثلا أن يتناولوا نصـــا أدبيا شعبيا لتوقف حمارهم في السهل قبل العقبة، ولعجـــزوا عـــن أي حركـــة إذا هـــم

فرسان مضمارهم الوحيد المؤلف يقدحونه أو يمدحونه، فإن خرجوا عن هذا المضمار أصبحوا عجزة قاصرين .. ».

« ... يلائمها منهج البنيوية التكوينية، إلا أننا نرى أن هذا المنهج المهجن لا يبرح لدى التطبيق غير دقيق المعالم، وأحسبه غير قادر على استيعاب كل جماليات النص وبناه، حيث إنه إذا جنح للبنيوية تتنازعه الاجتماعية، وإذا انزلق إلى الاجتماعية تنازعته البنيوية فيضيع بينهما ضياعا بعيدا»، ويضيف، في هذا الشأن، قائلا : «إن زواج الإيديولوجيا بنزعة فنية ثورية، قد لا يخلوا بعض سلوكها المعرفي من العبثية، أمر معتاص حقا».

«أجل، إن المنهج الإحصائي لا يخلو من مغالطة منهجية حين يعمد إلى جملة من الألفاظ التي يصطنعها كاتب من الكتاب مثلا، مجردة عن سياقها الدلالي (...) فيحصيها عددا في نص ما، ثم يبني على ضوء العدد الذي يتوصل إليه حكما نقديا .... »

4-قراءة تركيبية: من البين أن عبد الملك مرتاض شغوف بالحداثة، وراغب في العمل بإجراءات حداثية، ومن البين كونه قارئا جيدا يعود إلى أمهات النصوص النقدية وإلى المظان الأكثر أهمية لهذه النصوص . إلا أن هذا لم يمنع انقطاعا ما في السلسلة التي تقود أي ناقد متخصص من مرحلة القلق المعرفي إلى مرحلة تشكيل خلفية فكرية لا بد منها قبل الطمع في ابتكار (أو تقليد أو نقل) منهج معين يجر معه تارة إجراءات تكون ملازمة له، ويوحي تارات أخرى بإجراءات من فيض خاطر النص أو فيض خاطر الناقد الحصيف الذي يكون بصدد معالجة نص ما .

إنه انقطاع يكاد يكون فاضحا، لأن تمظهراته ليست على مستوى مقارباته النظرية التي اقتطفنا منها جزءا دالا على ما تذهب إليه فحسب، بل هي انقطاعات بلغت حد التشويش، ويمكننا استطلاعها من خلال عمله الذي جمع بين الملفوظات المنهجية التالية (ألسنية، بنيوية، تشريحية (بمعنى تحليلية)، سيمائية، تفكيكية، إحصائية).... ونحن هنا أمام حالة خاصة للتعامل المنهجي المرتبك.

وإذا كان كلامنا يوحي بعجز ما، أو يشي بما يوحي بنقص في الاستيعاب فإننا لا نشك تماما في القدرة الفائقة التي يملكها ذهن مثل ذهن مرتاض على تطويع ما شاء

النقد من الأفكار والمذاهب والمناهج والإجراءات. التفسير الذي نرجحه يرجع هذه الحالة المنهجية "الدخانية" - حسب الاستعمال القرآني- إلى أسباب ثلاثة سنذكرها في آخر هذه القراءة.

أما الآن فنقف عند بعض المواقع الهامة التي وضعنا لديها اليد على نقائص تارة في الخلفية الإبستيمولوجية لمفاهيم تناولها مرتاض، وتارة في المنهج ... أما الإجراءات فآثرنا عدم تمحيصها لأن بيانها كامن في التارتين المذكورتين.

لا يجد الممحص في المقدمات النظرية التي أولع بها مرتاض أي تفريق بين "النص" و"الخطاب"، رغم أنه يذكر النص في كتابه الهام الأول المعبر عن منهجه (إن كان هنالك منهجا أصلا) "النص الأدبي من أين ؟ وإلى أين؟"، ويذكر الخطاب في كتابه الأخير "بنية الخطاب الشعري" ليعود ويتعامل مع النص (لا مع الخطاب) في (ألف ليلة وليلة) و"أ-ي" و"شعرية القصيدة –قصيدة القراءة" وهو عودة على دراسته للنص الشعري الوارد ضمن كتاب" "بنية الخطاب الشعري" ثم "مقامات السيوطي" و"المعلقات" و"قراءة النص ".... كما سيلتفت إلى الخطاب من خلال "نظام الخطاب القرآني" و"تحليل الخطاب السردي" وكذلك في "في نظرية الرواية" أين يتعامل مع عناصر خطابية دون ذكر للكلمة ولا ندري إن كان هنالك وعي بهذا الأمر أم لا !

هذا التراوح عائد إلى القراءة الانتقائية للنقد الغربي، التي توهم القارئ بالمعرفة دون أن تسائله حول التحميص الدقيق. وليس هذا مشكل مرتاض فحسب، فلفظة خطاب (ولا نقول "مصطلح" عن وعي بأن الوارد عندنا هو لفظة رائجة لا مصطلح مستحضر عن وعي) دخلت الدائرة النقدية العربية فلم تورثنا سوى إجراءات تظل في أغلب الأحيان دون الإحاطة بالنصوص التي تعالجها، فالخطاب السردي تحيل على دراسات السرد والزمن والتبئير كما نص على ذلك مجموعة من الدارسين السيميائيين مع نهاية الستينات (غريماس، جينيت، كورتيس)....... وهي إجراءات تجاوزها أصحابها حينما ألفوها لا تتقصى جميع مناحي النصوص التي يتعاملون معها....أما في المجال العربي فقد ظل النقاد عاكفين منكبين على تمحيص الزمنيين السردي

والحقيقي. ودراسة زوايا النظر ومن يعرض ماذا ومن ينظروا أين يقــف مــن يــرى ويروي. واستقطاب مختلف تعليقات السرد بين العرض والسرد والنقل.

ولسنا هنا نطالب مرتاضا أو غيره باستحداث إجــراءات جديــدة أو منــاهج لا وجود لها لسنا نطالب بذلك ولا ينبغي لنا أن نفعل وإن كنا نحلم بذلك بشــكل مــا...إلا أننا نستغرب كثيرا غياب التفريق بين النص والخطاب في حين فعل النقــاد الغربيــون الذين يذكر مرتاض كثيرا منهم. بل أنهم متعاطي هذا الصنف من المعارف.

يقول محمد عزام في التفريق بين النص والخطاب: يختلف (الخطاب) Discours عن (النص) Texte في أن الأول وحدة تواصلية إبلاغنه، متعددة المعاني، ناتجة عن مخاطب معين، وموجهة إلى مخاطب معين، عبر سياق معين. وهو يفترض وجود سامع يتلقاه، مرتبط بلحظة إنتاجه، لا يتجاوز سمعه إلى غيره، وهو يدرس ضمن لسانيات الخطاب.

أما (النص) فهو التتابع الجملي الذي يحقق غرضا اتصاليا، ولكنه يتوجــه إلــى متلق غائب، وغالبا ما يكون مدونة مكتوبة تمتلك الديمومــة. ولهــذا تتعــدد قــراءات النص، وتتجدد، بتعدد قرائه، وتعدد وجهات النظر فيــه، وحســب المنــاهج النقديــة المتعددة..."[24]

يبدو من خلال هذا التحديد الذي نذكر بأنه صار من بديهيات الدرس لدى النقــاد واللغويين في الغرب، يبدو أن مرتاض لم يعكف على امتداد مسيرته إلى على عناصر تتصل (بشكل أو بآخر) بعلم نص لا بعلم الخطاب.

ونستعرض الآن جملة من الأمور المتعلقة بالخطاب أو بثقافة الخطــاب والتــي هي من رائج المفاهيم، نقف وقفة أثبت وأشمل على النقص الذي ذكرناه والذي لا نجــد له مبررا كافيا في رؤية مرتاض النقدية.

يقول محررا دليل الناقد الأدبي: "على المستوى اللغــوي البحــت يشــير مصــطلح "خطاب" في معناه الأساسي إلى 'كل كلام تجاوز الجملة الواحدة ســواء كــان مكتوبــا أو ملفوظا. "غير أن الاستعمال الاصطلاحي تجاوز ذلك إلى مدلول آخر أكثر تحديدا يتصــل بما لاحظه الفيلسوف هـ ب. غريس عام 1975 م من أن للكــلام دلالات غيــر ملفوظــة

يدركها المتحدث والسامع دون علامة معلنة أو واضحة. ومثال ذلــك أن يقــول شــخص لآخر: "ألا تزورني؟" فلا يفهم السامع من الجملة أنها سؤال، على الرغم من أن ذلــك هــو شكلها النحوي، وإنما يفهم أنها دعوة للزيارة . وقد اتجه البحث فيما يعرف بتحليل الخطــاب إلى استنباط القواعد التي تحكم مثل هذه الاستدلالات أو التوقعات الدلالية، وهو مما يصــل هذا الحقل بحقل آخر يعــرف بـ "نظريــة القــول الفعــل"(Speech Act Theory)، وكــذلك بالسيمياء أو علم العلامات من حيث هو أيضا بحث في القواعد أو الأعراف التــي تحكــم إنتاج الدلالة [25] ثم يوسعان هذه النظرية من خلال إثبات ان"للخطاب مفهوما آخر ربما فــاق المفهوم الألسني البحث في أهميته النقدية. ذلك هو ما تبلور في كتابات بعــض المفكــرين المعاصرين وفي طليعتهم الفرنسي ميشيل فوكو الذي استطاع أن يحفر لهذا المفهوم ســياقا دلاليا اصطلاحيا مميزا عبر التنظير والاستعمال المكثف في العديد مــن الدراســات التــي تشمل: أركيولوجيا المعرفة(1972م) وأدب وعاقب(1975م)، وكذلك في محاضرته" نظــام الخطاب". في هذه الأعمال يحدد فوكو الخطاب بأنه شبكة معقدة من العلاقات الاجتماعيــة والسياسية والثقافية التي تبرز فيها الكيفية التي ينتج فيها الكــلام كخطــاب ينطــوي علــى الهيمنة والمخاطر في الوقت نفسه. يقول فوكو: أفترض أن إنتاج الخطاب في مجتمــع مــا هو في الوقت نفسه إنتاج مراقب أو منتقى ومنظم ومعاد توزيعه مــن خــلال عــدد مــن الإجراءات التي يكون دورها هو الحد من سلطاته ومخاطره والتحكم في حدوثه المحتمــل وإخفاء ماديته الثقيلة والرهيبة.

ويضرب فوكو مثالا بالقيود المعروفة في كل المجتمعات تقريبا على ما يمكــن أن يقال، وهي القيود النابعة، كما يشير في كتابه "الكلمــات والأشــياء"، ممــا يســميه "شفرات الثقافة"، تلك القوانين المؤثرة بشكل لا واع في صيرورة المجتمــع ومنتجاتــه الثقافية وغيرها"[26].

وهي نظرة لم تلتزم الحقل الفلسفي أو الفكري أو حتى اللغوي فحسب بل انتشــرت مبكرا لدى منظري الأدب، "ومن أشهر الذين أفادوا من مفهوم الخطاب الناقــد الأمريكــي العربي الأصل إدوارد سعيد في دراسته الشهيرة لـــ الإستشراق(1978م) فالإستشراق كمــا يوظفه سعيد خطاب سلطوي غربي تنامى حول الشــرق واكتســب مؤسســاته وقواعــده

ومتخصصيه، ومن الصعب لأي شخص خارج هذا الخطاب أن يدعي المقدرة على التحدث عن الشرق على نحو"علمي" مقبول لدى المختصين وضمن المؤسسة.يقول سعيد:"في اعتقادي أنه من دون مفهوم الخطاب لا يستطيع المرء أن يفهم الحقل المنظم تنظيما هائلا الذي استطاعت أوروبا بواسطته أن تدير -بل وتنتج- الشرق سياسيا واجتماعيا وعسكريا وآيديولوجيا وعلميا وخياليا أثناء فترة ما بعد التنوير"[27]

ونحن هنا على ضفة المقابلة للضفة التي أشرنا إليها سابقا والتي جعلت مباحث الخطاب تسقط في الشكلانية المغلقة على ذاتها والقابعة داخل أسلاك شوكية تحيط النص بنفسه، ولا تفتع البنات النصية إلا على صورتها في المرآة.

لقد أدى التأثر الكبير للسيميائيين الفرنكوفنيين بالمباحث اللسانية وبالشكلانية الروسية وبالرواج"الإعلامي" للبنيوية إلى إغفال الجانب الهام الذي من المفروض أنه يفرق بين مباحث النص ومباحث "الخطاب"والذي هو وجود مخاطب أو متلق أو قارئ ضمن سياق أو إطار محدد أو شبه محدد...

هذا التأثر لم يمنع باحثا هو ألمعهم، جميعا من التنبه باكرا إلى المآل الخطابي لكل نص، والمقصود هو رولان بارط، ونحن نذكره رغم أن أول من قال ذلك هم جماعة(تل كيل) السابقة أفكارهم لأفكار رولان بارط المقصودة بقرابة العشر سنوات... فليب سولرز مثلا يقر بضرورة النظر إلى النص من خلال طبقات: سطحية هي الكتابة (الألفاظ والجمل والمقاطع) ووسطى هي (التناص) أو الجسد المادي للنص وهو ملتقى نصوص لا ملتقى جمل، ملتقى لمكتوب متشظ في الزمان والمكان تلتقي شظاياه في بعد يتجاوز الورقة البيضاء وسواداتها وبناها التركيبية والافرادية(بتعبير مرتاض الجميل) ثم طبقة عميقة هي (الكتابة) أو انفتاح اللغة على بوابة القراءة[28]

ويعرف كل النقاد مباحث جوليا كريستيفا حول التناص، أو الهوية الخارجية للنص في ما وراء النظرة اللغوية الساذجة، والتي تجعل كل دراسة للجمل والمباني والألفاظ ومعانيها، ودلالاتها السياقية والبسيطة دراسة منقوصة بالضرورة. لأن النص يخضع دائما لعمليات استبدالية لنصوص حاضرة فيه دون الإعلان الصريح عن نفسها، وهي نصوص يقوم بعضها بإصباغ روحه ومحموله وذاكرته على

بعض، فيؤدي إلى تحديد نصوص أخرى ونقضها، الشيء الذي يؤدي إلى قراءة نص آخر لا صلة له بالمكتوب إطلاقا في نهاية الأمر.[29]

في ظل هذه النظرة نجد إحصاءات التواتر التي اعتمد عليها مرتاض مثلا ودراسة قدرة الجمل وظلالها الدلالية على التفضيء أو التحييز عاجزتين كلتيهما عن استنطاق مجاهيل النص الذي يبدي لنا وجها ساذجا يخفي الكثير.

إن مباحث الخطاب في الميدان الأدبي أدت إلى وضع النص في إطار واسع (إطار ثقافي وسياسي) يعتقد محللو الخطاب أنه إطار حاسم قاطع في حياة النص.... وليس الأمر نفيا سلبيا للدراسة النصانية التي تعالج النص من خلال تكوينه الداخلي، بل هي إثراء لها دراسة تربط بين الأنساق الداخلية التي يولع النقاد بوضع اليد عليها وتسليط الضوء على تفاصيلها الصغيرة الداخلية وبين السياقات الخارجية(الصامتة) التي قد تحدد الأنساق الداخلية..... وتحول النص الأدبي من مجرد كتلته لغوية إلى لغة عالية ذات دلالات خارج الصفحة والأوراق، ذات أبعاد اجتماعية وسياسية وحضارية.

تقول سارة ميلز: "ولقد ساعد عمل فوكو العديد من المنظرين في اعتبار الكيفية التي يشتغل بها الأدب البريطاني كمجال من المجالات المعرفية. يقول فوكو نفسه:

(لقد شكل النقد الأدبي تاريخ الأدب في القرنين الثامن والتاسع عشر شخصية الكاتب وصورة العمل الأدبي وذلك باستعمالهما وتغييرهما وتحويلهما لمناهج الفقه الديني والنقد الإنجيلي وتاريخ القديسين وتاريخ الشخصيات الأسطورية والسير الذاتية والمذكرات) إن هذا الانتقال إلى تحليل الدعم الذي يقدم للأدب، كخطاب وكمؤسسة، بالإضافة إلى ما تعرض له ما سبقه من خطابات على يد نقاد الأدب يشكلان انتقالا مهما عن تحليل جوهر النص في الأدب، حيث تعتبر، مثلا، كل من فترة النهضة والقرن الثامن عشر أصنافا "طبيعية" محتواة في ذاتها وليست من ابتكار الدارسين، وكما بين ذلك كل من براين دويلBrian Doyle وكريس بولديك Chris Baldick وتيري إيجلتنTerry Eagleton فإنه بالرغم من أن دراسة الأدب تبدو شيئا "عاديا" إلا أنها أصبحت مؤسسة من المؤسسات في فترة حرجة من التاريخ الثقافي الإنجليزي، عندما كانت العقيدة الدينية في انحطاط، وعندما كانت هناك حاجة ماسة

إلى فتح حقول دراسة لمن تم إقصاؤهم قبل ذلك من التربية الشكلية (أي النساء والطبقة العاملة). وفعلا، لقد كانت دراسة الأدب تتم باستعمال عين بنى الخطاب التي كانت تستعمل من ذي قبل دراسة الدين، وذلك بإنشاء ما سيسمى بالنصوص المعتمدة (وهو تصنيف ديني في حد ذاته للنصوص) وبالتركيز على الأخلاق والقيم، وكما لاحظ ذلك براين دويل فإن لتدريس اللغة"الوطنية" وأدائها أهمية قصوى في إعادة إنتاج العلاقات الثقافية ضمن ما يسمى بـ"مجتمعنا""[30].

ليست هذه الدراسة محاكمة لمرتاض، ولكنها -كما أسلفنا- محاولة لوضع تجربة-هامة رغم كل ما يمكن قوله عنها- في سياقها لأجل الكشف عن طرق تشكلها، وتحديد ما لها وما عليها.

أما إذا التفتنا إلى الإجراء فإننا نترك دوائر الخطاب تماما متجهين صوب مجموعة غير واضحة الملامح من معالم الدراسة النصانية.

لقد مر معنا تحديد مرتاض للفضاء الذي وقفنا عنده لأنه العنصر الوحيد الذي بدا لنا خارجا عن الدراسة اللغوية القديمة التي وجدت لها تحت مظلة الدراسة الأسلوبية نفسا جديدا بعثها من مقابرها في القرن الخامس هجري... إلا أننا نجد دراسة الفضاء موزعة بين كتابه المبكر "النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟" وهو عمل يرتكز على البنيوية (وإن كان مرتاض يحيل في مقدمته على مصادر سميائية وعلى الأسلوبية مستفيدا في قراءته التي تقترب من المذاهب الحداثية ولكنها لا تتقمصها، بل تظل باستمرار على مشارفها فحسب، ويصير المذهب الحدائي نصوصا للتثقيف لاخلفيات لأجل معرفة جديدة، ولا إجراءات لأجل مقاربة مختلفة مخالفة ثورية).

يضع الناقد يوسف وغليسي يده على هذه الفوضى التي لها أخطارها على العمل النقدي وإن كان كتابه"الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض بجمع إلى عمق الطرح تعصبا وميلا إلى الدفاع عن مرتاض يجعل الكاتب في موقع متذبذب-لكي نستعير اللفظ الذي يصنف به هو نفسه منهج مرتاض-.... وربما يكون المنطق التبريري لدي وغليسي هو ما منعه من وضع اليد على الخلل البين في طريقة التفكير المرتاضية التي هي طريقة تفكير كانت سائدة أيام احتكاكه بالمناهج الحداثية. يقول وغليسي تعليقا

على بعض كتابات مرتاض إنها دراسة "بنيوية المنهج أصلا، لكنهـا تتمفصـل علـى إجراءات منهجية أخرى: معلنـة كانـت (تفكيكيـة، سـميائية، إحصـائية) أم غيـر معلنة(أسلوبية، موضوعاتية)..."[31]

وبعد عشر صفحات يصف هجوم مرتاض على مناهج سابقة أعطت ما أعطتـه في سياقها، قائلا إن الناقد سيشن حربا تكشف عن "تعصب منهجي مستتر وتذبذب فـي الرأي فهو مع البنيوية وضد التاريخية يوم كان بنيويا وهو مـع السـيميائة والتفكيكيـة وضد البنيوية والبنيوية التكوينية يوم انتقل إلى" ما بعد البنيوية" إلى آخر السلسلة..."[32] وكان وغليسي نفسه قد وضع اليد على الإخفاق في الإحاطة بالمنهج الذي يعرف أهـل الاختصاص أنه بناء معقد متكامل لا يجوز أخده جزئيا أو أخذ نصفه ثم الحيـاد عنـه دون تشكيل بنية منهجية بديلة....... وذلك أمر عسير إلا على من رحم ربـك، وهـم قليلون. يقول تعقيبا على"بنية الخطاب الشعري":

"وعموما فقد كان عبد الملك مرتاض في مرحلة" التأسيس والتجريب" هذه يمهـد لإرساء معالم منهج نقدي جديد يحتكم إلى التأويل المحايد للظاهرة من بعض الملامـح التقليدية مثلما عثرت على عتبة الفصل بين شكل النص ومضمونه، لينجر عـن ذلـك تجزيء المنهج وإخفاقه في احتواء الظاهرة النصية المجملة"[33].

ونختم كلامنا بالعودة إلى إشارة أوردناها ثم مررنا عليها مرور الكرام، تلك هي المتعلقة بكون تذبذب مرتاض ناتجا عن تأثره –غير الواعي تماما- بالثقافـة التفككيـة التي كانت رائجة في السبعينيات والثمانيات رواجا شـعبيا إعلاميـا يجعـل متعـاطي المعرفة المنهجية ينهل منها عن وعي ودون وعي....

ونحن نصر على عدم وعي مرتاض متأسين في ذلك برأي مرتاض نفسه الـذي كان باستمرار يبعد استعماله للفظة "تشريحية" عن"التفكيكية" قائلا إن التشريح في اللغـة العربية هو الشرح وما هو تشريحي لا يعدو كونه شارحا وكفى.

ويكمن تأثر مرتاض (كغيره) بمحمولات الاتجاه التفكيكي في ما يلخصه الناقـد الانكليزي مادان ساروب نقلا عن تيري ايغلتون:

"إن الكثير من المواضيع التي تفتخر بها التفكيكية كمواضيع جديدة لا تعـــدو أن تكون في الحقيقة إلا تكرارا لبعض أكثر المواضيع ورودا في الليبيرالية البورجوازيـــة: الإنكار المتواضع للنظرية والمنهج والنظام، الاشمئزاز من الهيمنة والكليانية والمعنـــى المستقر، تبجيل التعددية واللاتجانس، الإيماءات المتكررة صوب التردد ولا محدوديـــة الولع بالقراءة السريعة العملية والانزلاق والحركة، النفور من الأحكام النهائية..." (34)

الهوامش:

---

(1) مرتاض – (أ- ي)- ديوان المطبوعات الجزائرية، الجزائر، 1992، ص11.

(2) المصدر نفسه – ص 18.

(3) المصدر السابق – ص 12.

(4) - م . نفسه – ص 12.

(5) م- نفسه- ص 12- 13.

(6) م – نفسه – ص 13.

(7) المصدر السابق- ص 13.

(8) المصدر السابق- ص 14.

(9)- م. نفسه- ص 14.

(10) - المصدر السابق- ص 15- بتصرف.

(11)- المصدر نفسه – ص 16

(12) - المصدر نفسه- 16.

. (13)- Coquet jean- Claude : sémiotique littéraire- ed « MAME » - paris- 1973 – p 22

(14) - (15) op cit- p 12

.

(16)- ع.م. مرتاض: (أ - ي) – م . س- ص 103.

(17) ، (18)- النص الأدبي: من أين؟ وإلى أين؟، ديوان المطبوعات الجزائرية، الجزائر، 1983 ص101.

(19) - مرتاض، عبد الملك: بنية الخطاب الشعري- دار الحداثة- ط1- 1986 – ص103.

(20)- باشلار غاستون: جماليات المكان- ص 17.

(21)، (22)- بنية الخطاب الشعري – ص 117.

(23)- وغليسي، يوسف: الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض-منشورات إبداع- الجزائر-2002- ص ص 82-85.

(24)- عزام، محمد: النص الغائب-منشورات إتحاد كتاب العرب- سوريا -2001-ص 45.

(25)- ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي- المركز الثقافي العربي-المغرب-ط 2-2000-ص89.

(26)- م.نفسه- ص ص 89-90.

(27)- م.نفسه- ص90.

(28)- النص الغائب- ص 21.

(29)– م. نفسه- ص ص :21-22

(30)- ميلز، سارة: الخطاب – تر: يوسف بغول-مخبر الترجمة في اللسانيات والأدب -قسنطينة-2004- ص19.

(31)- وغليسي، يوسف: الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض- ص 75

(32)- م. نفسه-ص 85.

(33)- م. نفسه-ص 63.

(34)- ساروب، مادان: دليل تمهيدي إلى ما بعد الحداثة وما بعد البنيوية- تر: خميسي بوغرارة-مخبر الترجمة في اللسانيات والأدب-قسنطينة- 2004 - ص: 101

رواية الغريب لألبير كامي من الرواية إلى الفيلم

أ. كريمة ناوي

جامعة الجلفة

يعتبر-آلبير كامي-من أهم الكتاب الفرنسيين مواليد الجزائر الذي حاول أن يقترب منها، لكنها ظلت بالنسبة إليه أرضا فرنسية. إنها فقط طبيعة جميلة، وهو قد عبر عن ذلك في روايته-Noces أعراس –بقوله:"إن الحب الذي نتبادله مع مدينة، هو على الأغلب حب سري. إن مدننا كباريس، براغ... هي مدن منغلقة على نفسها وتحدد بالتالي العالم الخاص بها، لكن الجزائر مع بعض الأوساط الممتازة كالمدن على البحر، تنفتح في السماء مثل فم أو جرح، وما قد تحبه في الجزائر هو ما يعيش منه جميع الناس. البحر عند منعطف كل شارع"[1]. إنها الجزائر التي عشقها الشعراء وعشقها-كامي- لكنه ظل غريبا عن ظروفها لأنها لم تكن إلا مدينة فرنسية وعلى فرنسا أن تواصل حمايتها لممتلكاتها.

إن الدارس لأدب-كامي- يمكنه أن يضعه في الموازاة مع أدب جزائري مكتوب باللغة ذاتها. لكن أدبه يظل أدبا استعماريا حاول أن يرسم من خلاله صورة الآخر(المستعمر). ومنه جاء التعبير عن المستعمر عنده وعند أمثاله مختلفا عن أدب أولئك الكتاب المغاربة عموما والجزائريين خصوصا. فقد ظلت الصورة عند الطرف الأول توسّعية استعمارية وكانت في عيني الطرف الثاني تحررية وثائرة.

«ألبير كامي» وفلسفة العبث: قبل دخول عالم –آلبير كامي-الروائي، لابد من ولوج عالمه الفلسفي لتتضح صورته. فقد ارتبط اسمه بفلسفة العبث. هذه الفلسفة التي سادت أوروبا عموما وخاصة بعد الحرب العالمية الثانية، التي قضت على كل ما هو جميل في الإنسان وشوهت معنى الوجود في عينيه، انطلاقا من تأثيرها عليه اجتماعيا واقتصاديا وإنسانيا.

ومن هنا فإن هذه الفلسفة قد شكلت عوالم –كامي- وأثرت في مساره الإبداعي وحتى الحياتي. ولا شك أن قارئ روايته –الغريب- والمتأمل في بطلها –ميرسو- يلاحظ مدى تشبعه بفلسفة الكاتب وبآرائه في هذا المجال. فميرسو شخص غريب. . ووحيد. . لا تربطه مشاعر قوية حتى بأقرب الناس إليه.

تناولت الدراسات التي تجاوزت 1300 دراسة، أعمال –كامي- المختلفة، وخاضت حتى في كل أعماله محاولة تفسير آرائه الفلسفية خاصة المتعلقة بعبث العالم أو العالم بدون اله ،إضافة إلى تأثير الفكر المسيحي في آرائه هذه.

يقوم فكر-كامي- على نقطتين أساسيتين هما: العبث L'absurde والتمرد La révolte. وقد تأخذ إحداهما مكان الأخرى. فقد أكد ذلك بقوله: "يمكن الحكم على معنى العبث بأنه يشكل بدايات تفكيري. . التفرد المعطى بالنسبة لي هو العبث"[2]. وبعد عشر سنوات أو أكثر عاد –كامي- ليؤكد نفس ما قاله عن التمرد. لقد لعب العبث دورا كبيرا في تشكيل الوجود الميتافيزيقي لكامي.

إن عبث العالم وفراغ الحياة من أية مشاعر ومعنى وهذه الغربة التي يعانيها الإنسان حتى في عالم كان يعتقده عائلته، هو ما شكل فكر-آلبير كامي- الفلسفي كما انبنت عليه أعماله الأدبية التي حملت صبغة فلسفية كعمله-أسطورة سيزيف- التي حملت الكثير من المعاني. غير أن أكثر ما عبر عن أفكاره هذه هي روايته الشهيرة - الغريب- التي جسد فيها ومن خلال بطله-ميرسو- قمة الغربة التي يشعر بها الإنسان مما جعل كل الذين ق رأوا الرواية ينفرون من –ميرسو-ويرون فيه شخصا غريبا وخارجا عن مظاهر المجتمع.

«ألبير كامي».. وروايته الغريب: صدرت رواية – L'étranger–أو –الغريب-كما ترجمت عام 1943. وشدت إليها النقاد والباحثين انطلاقا من الموضوع الذي طرحته وهي رواية تحمل الكثير من المعاني رغم افتقادها للعواطف بحسب الدارسين لها. وتقع في جزئين. يحوي الجزء الأول ستة فصول ويحوي الجزء الثاني خمسة فصول.

تقوم الرواية على شخصية محورية ممثلة في البطل الذي يروي أحداثها -ميرسو Meursault-. شاب في الثلاثينات من العمر لا أحد له إلا والدته. وتبدأ الرواية من النهاية، من لحظة الموت، موت والدته –فيقول –ميرسو-: "ماتت أمي اليوم. وربما أمس لا أدري. لقد تلقيت من الملجأ الذي تقيم فيه برقية هذا نصها: أمكم توفيت. الدفن غدا. أخلص تعازينا. ولم أستطع أن أفهم شيئا.. ربما قد تكون توفيت أمس"[3]. ومن هنا تبدأ أحداث رواية الأحاسيس الجامدة كما وصفها جل الدارسين. وبهذا الخبر المفاجئ الذي يتلقاه-ميرسو- من الملجأ حيث كان قد وضع والدته لأنه لم يكن يمتلك لا الوقت ولا المال للاهتمام بها.

وهكذا يشرع –ميرسو-في رواية الأحداث التي بدأت بتفكيره في أن يستقل صباحا الأتوبيس إلى –مارينجو-حيث هو الملجأ. و-مارينجو- بلدة قرب الجزائر العاصمة يستغرق الوصول إليها بالحافلة قرابة الساعتين. وإذا كان من المفروض أن والدته قد توفيت فإنه لم يشعر بأي نوع من الحزن، بل لا يظهر عليه حتى التأثر لهذا الموت المفاجئ إذ يتوقف في الطريق ليتناول طعامه كما هي عادته كلما زار والدته في الملجأ "ركبت الأتوبيس في الثانية وكان الجو حارا شديد القيظ. وكنت قد تناولت الطعام عند سيلست كما هي العادة. وكان جميع من في المطعم متألمين لمصابي... وكنت مذهولا بعض الشيء لأنه كان ينبغي أن اذهب إلى عمانويل لأستعير منه رباط عنق أسود وشارة للحداد أضعها فوق ذراعي"[4]. فهو لم يشعر بأهمية لما أصابه حتى أنه نام طيلة الطريق إلى –مارينجو-. وحين وصوله تحدث مع المدير ثم يتذكر أنه طيلة السنة الماضية لم يزر والدته ولا لمرة واحدة "وربما كان هذا هو السبب في أني لم أذهب لزيارتها في خلال العام الأخير ولو مرة. وهناك سبب آخر، هو أن هذا كان سيضيع مني يوم الأحد بالإضافة إلى الجهد الذي أبذله في السفر بالأتوبيس وشراء تذكرتين وساعتان تضيعان في الطريق"[5]. ولهذه الأسباب يذكر –ميرسو-أنه لم يفكر في زيارة أمه.

إن العلاقة بينهما مفصومة منذ البداية فلا غرابة إذا تواصلت تلك المشاعر الباردة وتلك اللامبالاة. فهو لم يشأ أن يراها للمرة الأخيرة حين وصل إلى غرفة حفظ الجثث حيث كان يحتفظ بجثتها". . قال لي وهو يتلعثم: لقد غطيناها، ولكن يجب أن أفك المسامير لكي تراها. وتقدم نحو التابوت ولكني منعته. فسألني: ألا تريد أن تراها؟ فقلت: لا. وتوقف وشعرت بالضيق لأني أحسست بأنه لم يكن ينبغي أن أقول ذلك"[6]. لكنه لم يتدارك الأمر ولم ير والدته، بل يتواصل شعور اللامبالاة والعودة إلى عاداته التي يحب فحين يعرض عليه البواب القهوة لا ينسى أن يصفها بقوله: "وحينئذ عرض أن يحضر لي قدحا من قهوة ممزوجة باللبن. ولما كنت أحب كثيرا القهوة الممزوجة باللبن فقد وافقت. وبعد قليل عاد ومعه صينية وشربت القهوة وشعرت برغبة في تدخين سيجارة ولكني ترددت لأني لم أكن أدري إذا كنت أستطيع أن أفعل ذلك أمام أمي. وفكرت قليلا، ووجدت أنه ليس في الأمر ما يهم. وقدمت سيجارة للبواب وأخذنا ندخن معا"[7].

انه مفتون بوصف المناظر الجميلة من طبيعة وبيوت وهواء والتي تحف بها مارينجو وكأنه لا يحمل أمه في التابوت. وتنتهي مغامرته بدفن أمه وعودته إلى العاصمة دون أن يظهر لنا حزنه أو ألمه بل يقول: "كما أذكر ابتهاجي حينما عاد بي الأتوبيس إلى مدينة الجزائر حيث استقبلتني أنوارها الساطعة وقد استحوذت علي حينئذ فكرة واحدة: هي أن أذهب لأنام اثنتي عشرة ساعة"[8].

وهكذا عاد –ميرسو-إلى ممارسة حياته اليومية وكأن شيئا لم يحدث. عاد ليستأنف ما كان يقوم به قبل موت والدته. فقد استيقظ صباحا بعد دفنه لأمه بالأمس ليذهب إلى الشاطئ ويسبح ويداعب الفتاة التي كان معجبا بها وحتى حين تتفاجأ بموت والدته يحاول أن يبرر لها بأنه ليس ذنبه أن أمه قد توفيت بالأمس. وبعد عودتهما من السينما ترافقه إلى بيته ويقضيان الليلة معا. ليكتشف بعد نهاية الأحد وهو يوم عطلته "وخطر في ذهني حينئذ أن هذا يوم أحد متعب، وأن أمي قد تم دفنها، وأني سأستأنف

عملي غدا، وأن شيئا لم يتغير"[9]. إنها قمة عبثية الحياة التي لا تتوقف سواء كان الحزن كبيرا أم لم يكن أصلا.

يعود -ميرسو -إلى روتين أيامه بين عمله بالمكتب والذهاب إلى السينما ورؤية –ماري-. ولا شيء يتغير في مشاعره. إنها مشاعر مبهمة، وهو لا يعرف إن كانت موجودة أصلا، وهل تعني شيئا.. انه يعيش الحياة دون أن يدري إذا كان يعيش وما معنى حياته. وحين سأله مديره عما إذا كان ينوي تغيير حياته أجاب" وحينئذ سألني عما إذا كنت غير راغب في تغيير حياتي. فقلت له إن الإنسان لا يغير حياته مطلقا، وأن جميع أنواع الحياة تتساوى على أية حال.

لا يحدث شيء جديد في حياة – ميرسو -غير لقائه بجاريه -سالامانو- العجوز و- ريمون - الذي يتردد على منزله ويشاركه رحلته على الشاطئ . الرحلة التي يرتكب فيها الجريمة بسبب الشمس. الشمس التي يكرهها والتي يتكرر الحديث عنها في الرواية "كانت أشعة الشمس تسقط في اتجاه رأسي على الرمال وكان بريقها لا يكاد يحتمل". "وكانت الشمس قاسية وكانت أشعتها الملتهبة تتكسر على الرمال وعلى البحر"[10].

لقد انضم –ميرسو- إلى –ريمون- وصديقه في جولة على الشاطئ . وكان – ريمون - قد أخبره عن مشادة وقعت بينه وبين شاب عربي كان – ريمون -على علاقة بأخته. وقد لحق به الشاب ورفيقه إلى الشاطئ . لم يكن في نيته أن يطلق النار، كما راوده إحساس بأنه يمكن إطلاق النار أو عدم إطلاقها وكان ضد ذلك حين طلب منه- ريمون - أن يفعل". . وأردفت قائلا: ولكن إذا لم يخرج مديته، فليس من حقك أن تطلق النار.. وراودني حينئذ إحساس بأنه من الممكن إطلاق النار كما أنه من الممكن عدم إطلاقه"[11].

لقد ذهب في جولة انتهت بارتكابه لجريمة قتل. فقد أعطاه – ريمون - المسدس واحتفظ به في جيبه. عاد –ريمون – إلى بيت صديقه، أما هو فقد عاد إلى الشاطئ وهناك التقى بالشاب العربي الذي وقع بينه وبين صديقه-ريمون-المشادة. كانت

الشمس قاسية جدا. وبسبب هذه الشمس الحارقة، تهيأ له السكين الذي كان يحمله العربي عند النبع وكأنه سيف يلمع مما جعله يفقد السيطرة على أعصابه ويخرج المسدس "وتوتر كياني كله. وتقلصت يدي على المسدس. واستجاب الزناد للضغط ولمست إصبعي بطن المسدس المصقول. وارتفع صوت جاف وحاد في الوقت نفسه. وبدأت معه المأساة وأزحت العرق والشمس. وفهمت أني دمرت توازن اليوم والسكون الرائع للبلاج الذي كنت سعيدا فيه. وحينئذ أطلقت أربع رصاصات أخرى على الجسد المسجى الذي خمدت أنفاسه فنفذت فيه من غير أن يبدي حراكا. وكأنما كانت هذه الرصاصات أربع دقات قصيرة طرقت بها باب التعاسة والشؤم"[12].

حدثت الجريمة التي لم تكن متوقعة. حدثت صدفة كما قال –ميرسو- لأنه لم يكن في نيته أن يرتكب الجريمة التي لا علاقة له بها إلا من خلال صديقه-ريمون- الذي أخبره يوما أن صديقته تخونه وأن عليه أن يجد الدليل على خيانتها له.

قبض عليه مباشرة بعد ارتكابه للجريمة، وزج به في السجن وقد طلبت المحكمة منه أن يطلب محاميا و إلا ستكلف المحكمة محاميا بمتابعة قضيته. لكنه كان يؤكد أن قضيته بسيطة جدا ولا تستدعي وجود محام. وعين له بعد ذلك محاميا. لم يكن الأمر مهما بالنسبة إليه فقد ظل يهتم بتفاصيل لا تعنيه كاهتمامه بلباس المحامي والقاضي وغيرها من الأمور التي لا تهم.

وجد-ميرسو –نفسه متهما في قضايا لا علاقة لها بجريمته، فقد اهتمت المحكمة بسلوكاته أكثر من اهتمامها بارتكاب الجريمة وهو ما جعله يستغرب الأمر. يقول: "وعلم المحققون من البحث الذي قاموا به في بلدة مارينجو أني أظهرت عدم مبالاة يوم دفنت أمي... وقلت أني كنت أحب أمي من غير شك ولكن هذا لا يهم. وكل الأشخاص العاقلين يتمنون إن كثيرا أو قليلا موت هؤلاء الذين يحبونهم. وهنا قاطعني المحامي وبدا عليه اضطراب شديد ... غير أني أوضحت له أن من طبعي أن حاجاتي الجسمانية تعرقل كثيرا مشاعري. وفي اليوم الذي دفنت فيه أمي كنت متعبا جدا،وكان النوم يسيطر علي إلى درجة أني لم أنتبه إلى ما كان يحدث والشيء الذي أستطيع أن أؤكده هو أني

كنت أفضل ألا تموت أمي"[13]. إن المحامي لم يستطع أن يفهم مشاعر موكله التي بدت له غريبة لأنه لم يستطع أن يكبح جماح رغباته الطبيعية يوم وفاة والدته.

كان يشعر برغبة في أن يستبقيه معه وأن يضمه لكنه لم يستطع ذلك ويستمر -ميرسو- في سجنه واستجوابه عن إطلاقه الرصاصات الأربع بعد الرصاصة الأولى التي قتلت الشاب العربي. ولم يجد إجابة لأنه لم يكن يعرف. ويستمر المحقق في استجوابه عن ديانته ويخبره –ميرسو-أنه لا يؤمن بشيء. أو انه لم يفكر في هذا. يعود المحقق ليخبره بأن حتى الذين يدعون أنهم لا يؤمنون بالله هم يؤمنون به وانه عليه أن يسلم أمره لله.

يتواصل حبسه وقد جعلت أفكاره المحقق يستغرب تصرفاته وأنه للمرة الأولى يصادف شخصا غير نادم على ارتكابه لجريمته. وحين يسأله فيما إذا كان يشعر بالندم يجيب –ميرسو-بأنه لا يشعر بالندم ولكن ببعض المضايقة.

يستجوب كل الذين عرفوه كصديقه ريمون- و-ماري- وسالامانو- وحتى صديق أمه في الملجأ ومدير الملجأ والبواب، وقد شهد كل عمال الملجأ بغرابة تصرفاته وأنه لم يكن يزور أمه في الملجأ وأنه رفض فتح الصندوق ليلقي عليها النظرة الأخيرة وأنه ذهب مع صديقته إلى السينما في اليوم الموالي لدفن والدته ونام معها. وقد استغربت المحكمة كل تصرفاته وبدا لها شخصا غريبا.

تواصلت محاكمة –ميرسو- بعدها وتواصل سجنه. لكن الغريب أن كل التحقيقات معه وكل المحاولات لجعله يشعر بالندم لم تغير في موقفه شيئا. لقد أصبح كل شيء بالنسبة إليه عاديا، فطوال إحدى عشرة شهرا التي كان يحقق معه فيها لم تؤثر فيه وجعلته يشعر أنه صار جزءا من عائلة المحققين والقضاة والمحامين. لقد تحولت قضيته إلى قضية ملأت بها الصحف يومياتها خاصة أنها كانت في فصل الصيف، هكذا أخبره الصحفي الذي قدم من –باريس- ليغطي خبر يشبه خبره وقد أضيفت قضيته إلى الصحافة فقط للترفيه لا لأهميتها.

وخلال هذه الفترة، زارته – ماري - مرة واحدة مؤكدة له أنه سيخرج وأنهما سيتزوجان بلا شك. لكنه لم يشعر بغربة في السجن بل كان يشعر وكأنه في بيته ولكن حياته قد توقفت. إن الشيء الوحيد الذي كان يزعجه كيف يمضي الوقت. واستطاع أن يجد حلا لذلك عن طريق الذكريات. فقد قرر أن يستعيد كل ما كان في غرفته حين كان طليقا. وأقنع نفسه بذلك "وأدركت حينئذ أنه إذا عاش رجل يوما واحدا في العالم الطليق، فإنه بعد ذلك يستطيع أن يعيش في السجن من غير صعوبة مائة عام وأن يستعيد فيه من الذكريات ما يتيح له التغلب على مشاعر الضيق والتبرم وهذا يعتبر ميزة إلى حد ما"[14].

هكذا وجد -ميرسو -حلولا لتمضية الوقت وللنوم وللسجائر الممنوعة فقط لكي يعود نفسه على جو السجن الجديد، مع أنه كان يزعجه لم لا يسمح له مثلا بأن يحصل على السجائر مادام ذلك لا يضر بأحد ،وعرف بعدها أن ذلك جزء من العقاب. تواصلت أيامه المتشابهة وقد عثر على قصاصة ورق تحوي قصة فقرأها. إنها تطرح مشكلة سوء فهم بين أم وابنتها تسببتا في قتل ابنها دون أن تعرف بأنه ابنها. وهكذا استطاع من خلالها أن يمضي الوقت بتذكرها وتخيلها. (هي رواية «ألبير كامي» التي كتبها لاحقا بعنوان سوء فهم Le Malentendu).

وانطلاقا من هذا الوضع فقد تساوت كل الأشياء عنه . فقد الزمن معناه ولم يعد يفرق بين الأيام لأنها صورة واحدة عن بعضها. ومرت أيامه بين الزنزانة وجلسات المحكمة. دون أن يتغير شيء في شهادة الشهود الذين أكدوا كلهم غرابة تصرفاته. ولم يعلق على شيء فقد كان يعتقد بصدقهم في كل ما قالوه لكنه يؤكد أنه يحب أمه وأنه تمنى لو أنها لم تمت.

تتلاشى غرابة –ميرسو- قليلا حين رأى صديقه -سيلست- صاحب المطعم حين جاء ليدلي بشهادته. فقد شعر برغبة في احتضانه "ولكنها كانت أول مرة في حياتي أشعر فيها بالرغبة في أن أعانق رجلا" وهكذا حاول الشهود وخاصة منهم- ماري-و-ريمون-و-سالامانو- أن يؤكدوا أن-ميرسو- رجل طيب وأنه وضع أمه

في الملجأ فقط لأنه لم يجد ما يقوله لها ولكي يجنبها الملل. لكن أحدا لم يستمع إليهم وأكد المدعي العام "سادتي المحلفين. غداة اليوم الذي ماتت فيه أمه، ذهب هذا السيد للاستحمام. وبدأ علاقة غير مشروعة ذهب لكي يضحك أمام فيلم هزلي. وليس لدي ما أقوله أكثر من هذا [15].

تأكد للمحكمة خلال فترة الاستجواب أن –ميرسو- ذا سلوك شاذ وغريب. وظل يؤكد أنه ارتكب جريمته بمحض الصدفة وأنه لا يربطه بالشاب العربي أية علاقة. وكان يشعر بسعادة والآخرون يتكلمون عنه رغم استغرابه من أن الحديث كان عنه أكثر منه عن الجريمة.

ومن خلال كل الجلسات تأكد للمحكمة أنه ارتكب جريمته متعمدا وأنه لا يمكن أن يكون قد خطط لذلك. وأنه لم يشعر بلحظة ندم واحدة طيلة كل هذه الفترة، وأن كل المحاولات في جعله يتراجع أو يندم لم تجد نفعا. لقد كان مقتنعا بأن كل ما قيل عنه صحيح، وقد حاول أن يقنع المدعي العام "وقد أردت أن أبذل محاولة لكي أشرح له بطريقة عادية بل بالأحرى بطريقة ودية أنه لم يكن في استطاعتي مطلقا أن أندم على أي شيء فقد كنت دوما مأخوذا بما سوف يحدث . . بما سوف يحدث اليوم أوغدا. . "[16]. إن المدعي العام توصل إلى أن هذا الشخص ليس غريبا فقط بل قال أنه في الواقع ليس عنده روح، أو أي شعور إنساني، أي مبدأ من المبادئ الخلقية التي تحرس نفوس الناس، وقد اعترف المدعي العام أنه غير ملام في ذلك لأنهم لا يمكن أن يمنحوه ما لم يستطع أن يحصل عليه. وأن مثل هذا الرجل وصمة في جبين المجتمع ويجب أن تأخذ العدالة مجراها.

يرفض-ميرسو- ولأكثر من ثلاث مرات استقبال الكاهن الذي جيء به إليه لكي يعترف. وأكد أنه لم يؤمن بشيء اسمه إله طيلة حياته،وأنه لا يملك شيئا ليقوله. ولم يبق أمامه إلا انتظار الحكم الذي سينطق في حقه بعد كل هذه الجلسات وتلك التحقيقات، والتي أكدت كلها على غرابة هذا الكائن الذي بلا روح والذي يجب أن يطهر المجتمع من أمثاله.

وأخيرا، تأكدت التهمة على -ميرسو-، وقد كانت التهمة متعلقة بغرابة تصرفاته أكثر من جريمة القتل التي ارتكبها وحكم عليه بالإعدام ولم ير من الذين حوله إلا الاحترام على حد ما شعر به" وكان الحراس في غاية الرقة والوداعة معي. ووضع المحامي يده على معصمي. ولم أعد أفكر في شيء. ولكن الرئيس سألني عما إذا كنت أريد أن أقول شيئا. وفكرت قليلا ثم قلت: لا"[17]. لكن الذي حدث بعد ذلك أن -ميرسو- الإنسان الضعيف قد استيقظ في داخله بعد معرفته بأن رأسه سيقطع في ميدان عام.

إنه الخوف الذي يشعر به أي إنسان مقبل على الموت أي كان نوع هذا الموت: هل هناك ما يمكن أن يخيف الإنسان من شيء قادم نحوه ليأخذ أغلى ما عنده: حياته؟.

ويفكر في الذين مروا بهذه التجربة. تجربة الإعدام. هل تمكن أحدهم من تغيير مصيره؟" .. وأن المصادفة أو الحظ قد غيرا مجرى الأمور ولو مرة واحدة؟. لكنه لم يفكر في هذه الاحتمالات، بل ما كان يشغله هو البحث عن طريقة ما يمكنها أن تخلصه مما ينتظره". . ولكن الذي كان يشغل بالي هو البحث عن وسيلة للفرار. عن وثبة تنقلني عبر الطريق الذي رسم لي. عن رحلة إلى الجنون تهيئ لي جميع فرص الأمل. وبطبيعة الحال لم يكن ثمة أمل إلا في أن تزهق روحي في أحد أركان الشوارع وأنا اجري هاربا بإحدى الرصاصات التي تنطلق حينئذ نحوي. ولكن بعد التفكير في كل الاحتمالات وجدت أنه محظور علي الحصول على هذا الترف، وأن المقصلة هي التي ستأخذ أجلي"[18].

يستسلم –ميرسو- أثناء هذه الفترة التي تلت تأكيد حكم الإعدام فيه إلى مجموعة من الأفكار. يتعلق بعضها بالقوانين والنظم والقرارات. ويؤكد على أن أبشع ما يمكن أن يتعرض له الإنسان عقوبة الإعدام. غير أنه يدرك أن هذه الأمنية لا يمكن أن تتحقق ليجد نفسه خارج الأسوار والحراس. ويعتقد أن الإنسان يأمل دوما بل ويتوهم . فقد توهم هو يوما وتمنى لو أنه يصدر قانونا يمنح المحكوم عليه بالإعدام فرصة ولو بنسبة واحد في الألف لأن الأمور قد تتغير ساعتها. لكنه عاد لاستئناف الأيام المتبقية على تنفيذ الحكم. وقد كانت أياما صعب عليه تحملها لأنها لا تحمل إلا التعاسة

والخوف والانتظار. ولا شك أنه ليس هناك أصعب من أن ينتظر الإنسان تنفيذ حكم الإعدام فيه.

وهنا تظهر مشاعر –ميرسو- التي حاول طيلة الوقت الماضي أن يخفيها، إنها مشاعر الضعف والقلق الذي يعيشه الإنسان المعرض لوقف كهذا. مشاعر التمسك بالأمل وبالحياة ولو بربح أربع وعشرين ساعة إضافية. إنه الأمل في يوم آخر.

يحاول-ميرسو-أن يتمسك بالحياة إلى آخر لحظة مفكرا في الاستئناف وأنه قد يحصل على العفو. ولكنه يتأكد أن ذلك لن يحصل أبدا وأنه لم يبق له إلا وقت قليل. ومرة أخرى يأتيه ويحدثه هذه المرة. ويسأل عن سبب الزيارة لأنها جاءت في توقيت غريب بعد الحكم عليه. ولكنه لا يستمع إلى ما يقوله له الكاهن، ويصر على أنه ليس في حاجة إلى دعائه "فأراد أن يتكلم معي مرة أخرى عن الله ولكني تقدمت نحوه وحاولت أن أفهمه أنه لم يعد أمامي سوى وقت قليل لا أريد أن أضيعه مع الله.[19]. هي المكابرة في اللحظة الأخيرة التي يصر عليها بعد أن صار موته مؤكدا. فلا شيء عنده يبوح به أو يندم عليه بعد أن صار الموت أقرب إليه من كل شيء.

إنها النهاية التي باتت أكيدة. وهنا يؤكد-ميرسو- حقيقة الحياة التي ليس لها معنى مادام الموت سيختمها، إنه عبث الحياة برأي-ميرسو- مادام كل شيء بلا معنى. ومادام كل الناس مذنبون وكلهم سيموتون. كانت هذه صرخات –ميرسو- الأخيرة في وجه القسيس وفي وجه الحياة. شعر بعدها بأنه تطهر من كل شروره ولم يبق أمامه إلا شيء واحد. "ولكي ينتهي كل شيء على ما يرام ولكي لا أشعر بكثير من الوحدة لم يعد أمامي إلا أن أتمنى أن يحضر متفرجون كثيرون يوم تنفيذ الحكم بإعدامي وأن يستقبلوني بصيحات الكراهية"[20].

هكذا كانت نهاية –ميرسو-ونهاية رواية –الغريب- لآلبير كامي. الرواية التي أثارت الكثير من التساؤلات مست حتى –كامي-الإنسان ومدى إيمانه .

رواية الغريب في أعين النقاد: اهتم الدارسون بالرواية وحاولوا الاقتراب من عوالم –كامي- السرية من خلال بطل روايته-ميرسو-. ومازال هذه الرواية تحتل

مكانة هامة في الأدب ككل. إنها نموذج بشري خالد، اكتسب خلوده من جو الغرابة الذي وضعه في الروائي. فهل كان بالفعل -ميرسو -هو نفسه -كامي -؟ أم هي فقط تفسيرات النقاد وقراءاتهم؟.

يعتبر الشاعر الجزائري/الفرنسي -جون سيناك- من الذين اهتموا بهذه الرواية كثيرا. و -جون سيناك- شاعر جزائري /فرنسي. فضل أن يظل بالجزائر بعد الاستقلال. جمعت صداقة قوية بين -سيناك -و -كامي- وكان أن كتب –سيناك- دراستين هامتين حول هذه الرواية الشهيرة لكامي -وجاءت الدراستان تحت عنوان:

Notes complémentaires sur - و Notes sur L'étranger d'Albert Camus

L'étranger d'Albert Camus وما تزال دراستا –سيناك– تحافظان على أهميتهما من حيث مدى ما عبرتا عنه وما ورد فيهما. وقد رأى -سيناك -أن أعمال –آلبير كامي- الثلاثة- L'envers et L'endroit ذهاب وإياب - و- Noces أعراس -و- L'exil et le royaume المنفى والمملكة- تضيء بعض معالم شخصية –ميرسو -الرئيسية في –الغريب -"هذه النصوص الثلاثة توضح بعض المعالم من ميرسو، تحديدا ما يتعلق بشخصيته المقدمة على براءته، يعني صدقه، بساطته ورفضه للأكاذيب. الشمس والبحر هم –ممثلون-، يمنحون حقيقتهم للشخصيات التي بين البؤس والشمس"[21].. انه –ميرسو-، - كامي- الذي تورط في الأحداث صدفة ليؤسس عالما من اللامبالاة والعبثية.

إن -ميرسو -حسب الشاعر -سيناك- ليس فقط رمزا يمثل المجتمع الأوروبي، ولكنه شخصية حقيقية وهنا يشير -سيناك- إلى ما قاله – كامي-: "ثلاث شخصيات تدخل في تركيب الغريب: رجلين (بما فيهم أنا) وامرأة"[22]. هو شخصية أعطت تصورا استعماريا. وهكذا فإن –سيناك- رأى في شخصية -ميرسو -الذي لم يشعر بالندم بعد إقدامه على قتل العربي ولم يجد الشاعر إلا أنه "ليس هناك ما يظهر في اسم ميرسو إلا الموت والشمس"[23].

يؤكد-سيناك-أن العرب وفي كل أعمال –كامي- المختلفة"مجرد أشكال ثابتة، غير محددين، صامتون، بلا أسماء"[24]. ولعل رواية-الغريب-تظهر ذلك إذ أن العربي الذي ارتكبت في حقه الجريمة بسبب الشمس التي أثرت على –ميرسو-، لم يهتم به الروائي على الإطلاق. لقد ظل-كامي- يعتبر الحديث عن العرب أو الجزائريين خارج اهتمامه وأنه على الكتاب الجزائريون أنفسهم أن يفعلوا ذلك.

وهكذا فإن رواية الغريب طرحت العديد من أفكار-كامي- كحديثه عن عقوبة الإعدام التي طالما طالب بإلغائها. كما عبرت عن حيرته تجاه الدين ومدى أهميته في حياة الإنسان.

فلماذا اعتبر النقاد –ميرسو-شخصية غريبة؟ وتصرفاتها غير طبيعية؟.

إن المتصفح للرواية والمتعمق في شخصية –ميرسو- يكتشف أنها شخصية يمكننا أن نصادفها يوميا وأنها لا تختلف عن الآخرين. فهو نموذج من الناس، قد يبدو للوهلة الأولى غريب الطباع لكنه في حقيقته شخص عادي يحب ويتمنى ويبكي مثل الجميع. وان كانت رغباته تهزم مشاعره في الكثير من الأحيان فإن ذلك لا يلغي إنسانيته. هو شخصية مكابرة ولا مبالية وباردة الإحساس لكنها لاتفتقده نهائيا. لقد كان بعيدا عن الحقيقة الوحيدة في حياته(الموت) ولكنه حين صار هذا الموت مؤكدا تبدلت مشاعره وتحولت اللامبالاة إلى خوف كبير.

وقد أبدع –كامي- في تصوير لحظات قلقه وتنصته لكل حركة خوفا من قدوم الحراس لأخذه إلى المقصلة وكان فرحه شديدا كلما صحا في الصباح ليجد نفسه مازال حيا. ولعل هذه اللحظات التي عاشها-ميرسو-في آخر الرواية تعيده إلى طبيعته العادية وتزيل غرابته ولامبالاته. بل إن المبالاة التي كان يعيشها كانت مزورة لأنه كان بعيدا عن الموت بطريقة جدية. في هذه اللحظة تزول الغرابة ويظهر الضعف الطبيعي في الإنسان.

إن رواية-الغريب- بمفهومها العام، محاولة للغوص في الجانب الخفي من الإنسان. إنها وبرغم ما كل ما قيل عنها رواية عميقة، استطاعت أن تكشف عما يمكن

للإنسان أن يخفيه. ولعل ما جعلها تتسم بالغرابة أن بطلها –ميرسو- كان أشجع منا ليقول ما في داخله ولم يختبئ خلف شعارات في الكثير من الأحيان نرددها لكننا لا نقوم بها. إن -كامي-استطاع بحق أن يتسرب وبذكاء كبير إلى أعماقنا وما يجول فيها من خلال-ميرسو-الذي وبرغم جريمته وتصرفاته إلا يستحق العطف .

إن رواية- الغريب – التي شكلت ردود الأفعال المستنكرة لسلوكات بطلها، هي أكثر تعبير عن واقع الإنسان اليوم بعد أن فقد الكثير من الجمال والكثير من المشاعر. فهل هي الحرب التي كانت من دوافع ظهور ذاك النوع من الأدب المعروف بالعبث أم هي طبيعة الإنسان أن يقتل كل الأشياء الجميلة في عالمه ويستمتع بخرابه؟. إن الغريب لم يعد غريبا في زمننا الحاضر.

فيسكونتي والغريب. . من الرواية إلى الفيلم: قدم المخرج الايطالي الكبير -لوتشيانو فيسكونتي-عام 1967 أي بعد وفاة –آلبير كامي– بسنوات قليلة، إلى –الجزائر– بين نوفمبر1966و فيفري 1967 وهي فترة تصوير الفيلم. وقد ورد الفيلم من بين ما قدمه الإنتاج السينمائي الجزائري حيث يرد التعريف به" الاقتباس من كتاب آلبير كامو يحمل نفس العنوان. اغتال مارصو جزائريا بسبب-الشمس- ويقف أمام المحكمة متهما على الخصوص بسلوكه المنافي للنظام الاجتماعي أثناء دفن والدته. المحلفون يقررون –إقصاءه عن المجتمع-ويطالبون بتوقيع عقوبة الإعدام عليه. يستسلم مارصو وهو داخل زنزانته في انتظار تنفيذ الحكم إلى أفكار فلسفية حول الوجود. هذا هو الموضوع الرئيسي للفيلم"[25].

يبدأ الفيلم كما بدأت الرواية بحدث غير عادي يستقبله-ميرسو-أو –ماستروياني- في برقية تصل من الملجأ حيث وضع أمه لإخباره بموتها. وقد ظهرت المشاهد الأولى إذ تم تصويرها ببيت الروائي-آلبير كامي- بحي –بلكور- بالعاصمة الجزائرية. يتلقى الخبر بشعور عادي لا حزن فيه ولا تحسر، ومن هنا يبدأ الفيلم وتبدأ حكاية-ميرسو-. إذ يظهر في صورة رجل لامبالي، بارد المشاعر لا يهتز للحادث الأليم . لم يذرف دمعا ولم يلق نظرته الأخيرة على والدته أثناء تواجده بالملجأ حيث

ذهب لدفنها. يركض صباحا خلف -الأتوبيس- ليقله إلى-مارنجو- حيث جثمان والدته. وبعد الدفن يعود مباشرة إلى بيته ليدخن ويأكل. وهو ما شكل نظرة الارتياب والغرابة للمحيطين به. ولم يكتف بهذا فقد التقى ب-ماري-أو-آنا كارينا- في الفيلم والتي كان معجبا بها، لترافقه إلى السينما في اليوم الثاني من عودته بعد دفن أمه ومرافقتها له إلى بيته وقضاء الليلة معا.

وبعد فترة يرتكب –ميرسو– جريمة قتل في حق جزائري اثر صدام بينهما وقد لعبت شمس –الجزائر– دورا هاما في كونها أصبحت بطلا ثانيا في الفيلم بعد أن أكد المتهم أن الشمس هي التي جعلته يفقد سيطرته ويطلق الرصاصات الأربع على الجزائري.

يقف-ميرسو- بعد ذلك في قاعة المحكمة وتأخذ قضيته بعدا آخر، إذ تركز المحكمة على سلوكاته التي رأتها منافية لقيم المجتمع بعد أن شهد عمال الملجأ وغيرهم بهذه السلوكات يوم دفن والدته. وتحكم المحكمة عليه بالإعدام. وفي انتظار تنفيذ هذا الحكم يتحدث-ميرسو-عن بعض القضايا تتعلق كلها بوجوده الإنساني والغاية منه وعقوبة الإعدام وأهمية الحياة والأشياء والناس مادام الموت سيأتي ليختم كل شيء. وهذه فكرة-كامي- دوما. . ما قيمة كل شيء إذا كان الموت سيختم كل شيء. فلا شيء له أهمية، لا الحب ولا الحلم ولا شيء أبدا. إن كل شيء أعطي لنا ليستعاد ثانية".. نحن محكومون بهذا العالم الميت والمحدود. . أو نحن نجري في الزمن. . أين كل شيء أعطي ليؤخذ. . حيث آثار الإنسان المثالية، الحب أيضا لا يقول، الكتب كذلك، الحياة نفسها لها نهاية. "[26].

لقد انتقلت الرواية من لغتها المكتوبة إلى اللغة المرئية أو الصورة دون أن تفقد شيئا من روحها أو تفرغ من محتواها. ومنه فإن المخرج استطاع أن يبقي على أفكار –كامي- وعلى ما صور به بطله-ميرسو- وظهر-ماستروياني-متقمصا الدور بشكل جيد رغم الاختلاف الذي كان حول شخصية البطل ومن سيلعب دورها وكان قد رشح له الممثل -ترانتينيو- وهو الممثل الذي لعب دورا جميلا ممثلا في شخصية الجندي الفرنسي الذي

يساعد –علي لابوانت- (سيد علي كويرات في أجمل أدواره السينمائية) في الهرب ويرافقه إلى الجبل في فيلم من إخراج –أحمد راشدي- ،-الأفيون والعصا والمأخوذ عن رواية بالعنوان نفسه للروائي-مولود معمري-) ثم اختير–ماستروياني-للعب الدور. إضافة إلى –إبراهيم حجاج-في دور الشاب الجزائري الذي يقتله –ميرسو-.

وهكذا فقد حافظ الفيلم على الرواية شكلا ومضمونا، ويعود ذلك إلى أن السيدة -كامي- زوجة الكاتب قد طلبت من المخرج الحفاظ على الرواية كما هي ودون أدنى تغيير. وقد كان-فيسكونتي- ينوي أن يعطي للفيلم أهمية أكبر وأن يربطه بأحداث –الجزائر- آنذاك وخاصة على المستوى الثوري. وقد أكد الذين يفرقون بين الأدب والسينما على أن المخرج لو أخذ برؤيته كسينمائي لتمكن من صنع فيلم أكثر جمالا ،لأنه يبقى للسينما جمالها وخصوصيتها بعيدا عن النص الأدبي.

وقد أشار الشاعر والصديق لآلبير «ألبير كامي»–جون سيناك- والذي اهتم كثيرا بكل ما يتعلق ب» ألبير كامي» مؤكدا أن المخرج "حاول أن يكون قريبا في بعض نواحي الإخراج كاختيار شقة» ألبير كامي» ببلكور حيث نراها في المشاهد الأولى، أين نرى الممثل إبراهيم حجاج. ليأخذ دور العربي، كما صورت مشاهد الجريمة بشاطئ-زرالدة- قرب العاصمة-الجزائر-.

رؤية نقدية: حول إذن المخرج رواية –الغريب-إلى فيلم محافظا على كل ما جاء فيها. كما حوّل كل حركة وكل فكرة إلى صورة تنبض بالحياة. فيظهر -ماستروياني-وكأنه-ميرسو- الموجود بالرواية، بلا مبالاته وبروده متحدثا عن أفكاره وهو في الزنزانة. ويظهر-إبراهيم حجاج-في صورة الجزائري على الشاطئ كما ظهر في الرواية، وكانت-آنا كارينا-كما لو أنها –ماري- في الرواية جميلة ومغرية. ولكن الفيلم لم يحقق ما أراده مخرجه.

لقد أكد تاريخ السينما على أن الرواية من روافدها الهامة لما قدمته لها من نصوص صنعت مجدها . وما تزال تلك النجاحات العديدة لتلك الأفلام التي قامت على روايات ك:-ذهب مع الريح- لمرغريت ميتشل، و-آنا كارنينا-لتولستوي، و-عناقيد

الغضب-لستاينبيك، و-غادة الكاميليا-لدوماس وغيرها من الأفلام الناجحة عالميا. ولكن الذي أكدته الدراسات أنه ليست كل رواية قابلة للأفلمة، وأن الرواية شيء والسينما شيء آخر. كما أنه من حق المخرج أن يفرض رؤيته في الفيلم، لأنه قد يضحي ببعض الأدب لصنع فيلم جيد وهنا يقول المخرج السوري-نبيل المالح- بأن "خيانة النص الأدبي تؤدي أحيانا إلى صنع فيلم ناجح"[27]. فهل ساهم اقتباس الرواية كما هي السينما في إفشال الفيلم؟.

اعترف مخرج الفيلم-لوتشيانو فيسكونتي- بفشل الفيلم وأنه لم يكن فيلما مهما رغم إنتاجه الغزير الذي قدمه طيلة عمله السينمائي. فرغم الممثلون الكبار على غرار-ماستروياني- الذي كان آنذاك من أشهر الوجوه السينمائية ورغم ميزانيته إلا أن الفيلم لم يلق الإقبال المنتظر والمعهود لكل أفلام-فيسكونتي-.

وقد جاء النقد في معظمه سلبيا ضد الفيلم ،ولكن ذلك لم يمنع بعض محبي –فيسكونتي- من أن يشيدوا بالفيلم. فها هو الناقد –تيشين- في –كراسات السينما - يعترف بقدرة المخرج في هذا الفيلم "إن فيلم فيسكونتي هو أولا وآخرا قصة حب. وهو فيلم يدفع مخرجه إلى احترام العمل الأدبي بحذافيره وعدم السماح بتعديل فيه إلا في حدود تبرز فيها محاسن الكتاب. فالميل إلى الحشو من شأنه أن يشوه جمال العمل الأصلي"[28]. والمخرج ومن خلال هذا من الذين لا يخلون بجمال النص الأصلي كما يفعل الكثير من المخرجين الذين يفرغون النص الأدبي من محتواه.

أما الناقد-ميشيل ماردور-فقد رأى في الفيلم لوحة جميلة حين يقول:"أحب فيلم الغريب لأننا نشاهد فيه عاصمة الجزائر على بعد كأنها لوحة زيتية رائعة. وقد وفق فيسكونتي في التغني بمناظر بلكور في أطيافها الحزينة، وبأرض الريف الحمراء، وسجن دولا كروا"[29]. كما تظهر مدينة –الجزائر – البيضاء بجمال بحرها ومناظرها الرائعة التي عشقها-ميرسو- في الرواية وعبر عنها بكل حب. إنها المدينة التي أحبها –كامي- في الأصل. . حب شمسها. . وبحرها. . وجبالها. . لكنها ظلت في ذاكرته مدينة فرنسية.

لقد أبدع المخرج -فيسكونتي- في تصوير المناظر الجميلة وحتى في التقاط صورة –ميرسو- بكل دقة، رغم تعقيد الشخصية. ولكن الذي حدث أن الفيلم جاء أقل مستوى من أفلامه الأخرى. ولعل من الأسباب التي ساهمت في ذلك أن المخرج كان مقيدا بالرواية بنسبة مائة في المائة لتعليمات السيدة-كامي- التي لم تسمح واشترطت تحويل الرواية كما هي، ومنه فإن المخرج لم يتدخل في الفيلم فكان أن قدم رواية على الشاشة ولم يقدم فيلما سينمائيا لأنه بذلك لم ينتقل من الكلمة إلى الصورة ولم يخلق جمالا سينمائيا بل أدبيا.

ورغم أن الفيلم لم يحقق النجاح المنشود، إلا أنه يبقى من الأفلام المميزة في تاريخ السينما الجزائرية التي لم تر في إنتاج فيلم –الغريب- إلا اعترافا بهذا الكاتب الذي ظل جزائريا ولو أنه لم يرتبط بهذا البلد كما كان صديقه الشاعر-جون سيناك-. هذا الكاتب الذي قال عنه وزير التربية 1967 في مقاله- Camus vu par un Algérien -مؤكدا المقال بعنوان: Camus l'Algérien وقد خلص إلى أن –آلبير كامي-"يبقى بالنسبة إلينا كاتب كبير أو بالأحرى أسلوبي كبير، ولكن غريب"[30].

إن فيلم-الغريب-للمخرج-فيسكونتي- يبقى من الأعمال المتميزة في تاريخ السينما، من حيث تعاملها مع النصوص الأدبية. كما يبقى الفيلم ومن قبله الرواية من أكثر الأعمال قراءة واهتماما من طرف النقاد. كما يظل –آلبير كامي-من الروائيين الممتازين رغم كل مواقفه السلبية تجاه بعض القضايا.

الهوامش:

1- كامي، آلبير. أعراس. ت/جورج طرابيشي. منشورات دار مكتبة الحياة. بيروت. لبنان. ص33

2-Marcel J. Mélançon. Albert Camus Analyse de sa pensée. Suisse Les Éditions Universitaires de Fribourg. 1976. -p6 .

3 - كامي، آلبير. الغريب. المكتبة الثقافية. بيروت. لبنان. 1982. ص07.

4 -المرجع نفسه. ص08.

5 -م ن. ص09.

6 - م ن. ص11.

7 - م ن. ص13

8 - م ن. ص22.

9 - م ن. ص29

10 - م ن. ص58

11 - م ن. ص59.

12 -م ن. ص62.

13 - م ن. ص67.

14 - م ن . ص79.

15 - م ن. ص93

16 - م ن. ص98.

17 - م ن. ص104.

18 - م ن. ص106.

19 - م ن. ص115.

20 - م ن. ص117.

21- Khodja, Hamid nacer. Albert Camus. Jean Sénac ou Le fils rebelle Paris. Méditerranée . 2000. p111

22- ibid, p112

23 - ibid, p113

24- ibid, p112

25 -الإنتاج السينمائي الجزائري. 1957-1974. وزارة الإعلام والثقافة. الجزائر. ص7.

26- 51-Marcel J. Mélançon. Albert Camus Analyse de sa pensée. p11

27 - المالح، نبيل. في حوار لي معه.

28 - الإنتاج السينمائي الجزائري. ص07.

29 - المرجع نفسه. ص07.

30 - Khodja, Hamid nacer p114.

المقاربات النحوية في واقع التعليم الإكمالي
-قراءة في منهجية الآداء-

د. غانم حنجار
جـامعةـ تيهرت ـ

يخلط كثير من المتعاملين مع موضوع اللغة – تدريسا أو بحثا- بين النحو، والإعراب. وحتى اللغة ولا يكاد التمايز يحصل بين هذه العناوين إلا عند فئة المتخصصين، الذين رفضوا الترادف لمثل هذه المصطلحات.

سبب هذا الخلط بلبلة في الفهوم، وبخاصة في مراحل الطلب والاكتساب. وبما أن اللغة ذلك النظام الذي تتعايش فيه، جملة من الفنون اللغوية لكونها عناصر حيوية تحكمها علاقات مقدرة في الفكر، فلا يعني أنها قواعد نحوية أو تقنيات إعرابية وكفى. لأن النحو – بمفهومه التركيبي – لا يعدو أن يكون مسلكا منهجيا للمتكلم بلغة العرب تأسيا بسمتهم، والتزاما بضوابطهم المؤدية إلى مصاف الفصاحة والبيان.

ولأجل هذا الأمر عرف ابن جني النحو بأنه :

<<انتحاء سمت كلام العرب في تصرفه من إعراب، وغيره كالتشبيه، والجمع والتحقير والتكسير والإضافة والنسب والتركيب وغير ذلك ... ليلحق من ليس من أهل اللغة العربية بأهلها في الفصاحة فينطق بها، وإن لم يكن منهم وإن شذ بعضهم عنها رد إليها>>[1]. ومثل هذا التعريف المتقدم في زمانه يجعل ابن جني لا يفرق بين التركيب والصيغ، إذ هما مدرجان عنده بالمعية تحت عنوان مصطلح "**النحو وهذا التصرف يتماشى والتعريف الحديث للنحو**" << فقد جمع في هذا النص بين لونين من الدراسات: صرفية وتتضح في التثنية، والجمع والتحقير، ونحوية: وتتضح في الإضافة والإعراب والتركيب. وهذان النوعان وهما الصرف (morphologie) والتركيب (syntaxe) يكوّنان في الدراسات اللغوية الحديثة ما يسمى بعلم النحو(grammaire) >>[2]

أما الإعراب فهو الخصيصة البيانية التي حبا الله بها لغة العرب. فعليه تتوقف الدلالات الخطابية ولا معنى يحصل في غيابه، ومن ثم قرر النحاة أصلا نحويا منصوصه: "الإعراب فرع المعنى" وما دام الإعراب تقنية بيانية فليس هو النحو بقدر ما هو سبب في بعثه وعلة في وجوده. فالعرب التزموا الإعراب وعرفوه قبل أن يعرفوا النحو، وما كانوا في حاجة إلى تلك النواميس المصطنعة، لأنهم قوم طبعوا على الإعراب قالوا فأعربوا...[3] وبالتالي كان يعنيهم من الإعراب الإفصاح عن أواخر الكلم، طبقا لمقتضيات التركيب الطارئ، إلا أن يعترضهم عارض الوقف فينطقون الحركة سكونا بدعوى تمثيل المعاني وتزيين الصوت[4]. فإذا كانت هذه المصطلحات اللغوية متداخلة إلى حد الترادف. فهل الواقع التربوي على المستوى الإجرائي – في مأمن منها ؟

الحقيقة إن الأمر مسترسل في كثير من الذهنيات الساهرة على ممارسة اللغة بوصفها جملة من الأنشطة المعرفية والوحدانية * ومن ثم اجتهدت المناهج التعليمية الرسمية في تقديم التراكيب النحوية والصيغ الصرفية لأنها روافد معرفية تصب في مصب التعبير. إذ التعبير وحده الذي تقاس به الكفاءة اللغوية لدى الطالب في مساره التقويمي.

إلا أن المألوف عند المعلم يرى في النحو مدار العمل، ونهاية القصد، بل يختزله في الكثير من المواقف في فن الإعراب[5]، سواء تعلق الأمر بالتطبيقات الداعمة أو الإجراءات الاختبارية.

إن موقف مثل هذا مبني – في اعتقادي – على السمعة التاريخية التي يتمتع بها علم النحو سواء من المنظور الديني أو العلمي، أو حتى القومي.

فتاريخنا حافل بالإ شادات والتنويهات بالنحو، والنحاة. ولعل الموروث التأليفي في هذا الفن فاق التصور وعز على الحصر.

ولا نكاد نعجب حين نرى بدر الدين الزركشي يروي بقوله:

<< كان بعض المشائخ يقول: العلم ثلاثة: علم نضج وما احترق هو علم النحو والأصول وعلم لا نضج ولا احترق وهو علم البيان والتفسير، وعلم نضج واحترق وهو علم الفقه الحديث>>[6]

والأمر أعجب عند العالم النحوي أبي البركات[7] بن الأنباري حين قال: << إن الأئمة من السلف والخلف أجمعوا قاطبة على أنه – النحو – شرط في رتبة الاجتهاد

وأن المجتهد لو جمع كل العلوم لم يبلغ رتبة الاجتهاد حتى يعلم النحو فيعرف به المعاني التي لا سبيل لمعرفتها، فرتبة الاجتهاد متوقفة عليه لا تتم إلا به >>[8].

فلهذه الأسباب نرى معلم النحو في أوساطنا التربوية متكلف الحماسة نحو هذا العلم. وقد أبدت التجارب والملاحظات والمراقبات الميدانية –على مستواي الشخصي- أن النشاط الذي يتفاعل معه معلم اللغة العربية بكثير من الحماس إنما هو النحو دائما بل ترى معيار التفوق والكفاءة الساري بين زملاء المهنة هو من تولى حيازة الفنون النحوية، وأتقن صناعة الإعراب، حتى وإن بات عاجزا عن إنتاج نص أو تحليل خطاب [9]. فهذا بالنسبة لمنزلة النحو وموقف المعلم منه.

أما إذا غصنا في المضامين المعرفية لفن النحو، فإن المناهج الرسمية لتعليمية اللغة الخاصة بالطور الثالث تحرص على تقديمها في نطاق الاختيارات المنهجية ومقاصد التربية الوطنية العليا في شكل أبواب ذات موضوعات مرتبة فيكون مجموع ما يتلقاه المتعلم في هذا الطور اثنين وسبعين (72) عنوانا يتقاسمها الصرف والنحو أي بمعدل أربعة وعشرين عنوان سنويا. وأمام هذا التوزيع المنهجي والاجتهاد في تقدير الحجوم الساعية وبلورة الأهداف التعليمية وتحديد طرائق التبليغ يمكننا إثارة الأسئلة الآتية:

ما المعايير المعتمدة في اختيار تلك المضامين؟ وهل تعد المادة المعرفية النحوية كافية بالنظر إلى خصائص المرحلة، كيما نضمن لتلميذنا تعليما أساسيا يؤهله إلى حسن التصرف في مناحي الحياة؟ الحقيقة إن الممنهجين مقتنعون بضرورة استحضار جملة من المبادئ، التي يتوقف عليها سير الفعل التعليمي. وهي مبادئ مشاعة في تقاليد النظم التربوية الراقية وأعرافها:

* **أولها: مبدأ الأولوية:** الذي ينظر إلى التلميذ بوصفه مقبلا على التعامل مع مادة متشعبة الفنون غزيرة المعارف مترامية الحدود، ومن ثم يجدر الأخذ بما تقرره حاجة الاستعمال وفقط [10].

* **ثانيا: مبدأ التكاملية:** يعني أن أنشطة اللغة العربية من نحو، وصرف وبلاغة، وإملاء ومفردات... لا تدرس بمعزل فن عن آخر، ولكن يكمل بعضها بعضا فمتعلم النحو – على سبيل التبيين – مطالب بإسقاط المعارف النظرية والأحكام والقواعد التي تلقاها على كل نشاط فرض عليه. فهو حين يتولى قراءة نص عار من الشكل لا مناص من تأديته بالإعراب والإبانة. وإذا ما تحتم عليه فعل الإملاء أو التحرير استطاع الاستجابة لمتطلبات الموقف، باحترام الضوابط.

هكذا تكون المعرفة النحوية – في المنظور المنهجي – وسيلة إلى فهم المعاني وتقويم اللسان وإدراك العلاقات بين عناصر التركيب.

* **ثالثا: مبدأ التوسع الحلزوني:** يراد به التوسع الأفقي الممتد نحو الأعلى، بالتعمق في المبحث الواحد تماشيا مع قدرات المتعلم العقلية واستعداداته لنفسية، فضلا عما تقتضيه مرحلة التكوين فالتلميذ الذي نشأ في الطور الأول – بداية السنة الثالثة تحديدا – على المعرفة السطحية للجملة العربية بأركانها الأساسية، فإن هذا العنوان لا يزال متماديا في تعاطيه بالإعادة والتوسع والتعزيز سنة بعد سنة، ومرحلة تلو أخرى.

* **رابعا: مبدأ التدرج:** هو مبدأ يقتضي ضمان التنقل في المسار بالتدرج المنهجي من السهل إلى الصعب ومن المحسوس إلى المجرد ومن البسيط إلى المركب- فالتلميذ الذي رسخ في ذهنه أن الفاعل أو المفعول به أو الخبر لا يكون إلا مفردة، فسيأتي عليه يوم ويرى الكلمة المفردة تطورت إلى جملة في إطار بناء الجملة المركبة كماله أن يقتنع بأن النظام الترتيبي المنطقي لعناصر الجملة بنوعيها قد يطرأ عليه التغيير. ويمكن لكثير من تلك العناصر أن تتبادل فيما بينها المواقع. وهكذا – في نهاية الطور – تكون جل الموضوعات المدرجة لا تخرج عن لوازم الكلام الأساسية. وبعض المتممات والحروف التي سبق طرق جلها في مرحلة الابتدائي. وهذا لا يعني أن تلميذ المرحلة أتى على حصيلة النحو العربي بغضه وغضيضه، ولكن نعتقده قد استهلك رصيدا يضمن به – في أسوإ الظروف – التحرر من الأمية وتبعاتها المكلفة

دون القول: إنه تمكن من المادة النحوية – فهما. وهضما. وتصرفا- إذ ما يزال سبيل النحو أمامه محفوفا بجملة من الحوائل والمثبطات، التي يعود بعضها إلى طبيعة الفن نفسه، وتتوزع البقية عناصر العملية التعليمية، التي أحاول تشخيصها بشيء من التفسير والبيان.

حوائل في طريق تعلم النحو:

1-تدابير التنظيم التربوي: من الإجراءات التي يقرها نظام توزيع المواد التعليمية وأنشطة البيداغوجية في مرحلة الطور الثالث، قضاؤه بتدريس المواد العلمية الدقيقة في الفترات الصباحية وتأجيل غيرها من العلوم الإنسانية والأدبية إلى فترات المساء. وتبعا لهذا الاجتهاد كثيرا ما يتصادف إعطاء حصة النحو في ساعة متأخرة حتى من المساء الدراسي، وهذا ما يفقد المعلم والمتعلم معا قيم الحماسة والتفاعل والتلقي المريح.

2**- سلوكات التقصير والإخلال لدى هيأة التأطير تجاه فن النحو**: نخص بهذه الملاحظة فئة المعلمين في بقية مواد التدريس الأخرى من غير العربية. فالضرورات المنهجية تفرض عليهم الالتزام العملي بمبدأ التكامل والتنسيق خدمة للغة العربية في حدها المقبول، من حيث الأداء نطقا وكتابة، ضمانا لغرض التعزيز ودعم المكتسبات النحوية والصرفية المحققة في أحيازها الخاصة ولكن حين يتنازل كثير من المعلمين عن هذا الواجب لصالح اللحن وإشاعة الخطأ، فلا يحسب أن ملكة اللغة، التي يفترض أن حازها المتعلم في مناسبات التلقين والتعليم قد يدوم بقاؤها. وهذا الخرق كثيرا ما يفوت فرص الانتفاع على التلميذ، إذ الحقائق العلمية على درجة دقتها وحساسيتها لا تصل في غياب اللغة السليمة الخاضعة لسلطان العلم والمعيار*.

ينبغي أن يمحى من الذهنيات الاعتقاد الدال على أن مهمة الأداء اللغوي الفصيح متوقف،وبصفة فردية على أستاذ العربية. أما غيره فهو في حل منه، له أن يقول ولغيره أن يحتجوا.و لكم أن تتصوروا عاقبة اللغة بفنونها العلمية: نحوا وصرفا وبلاغة عندما يكون طالبها تتقاذفه التأديات المبتذلة في غياب القدوة اللسانية.

3**- كثافة المادة وصعوبة الانتقاء :** ما من شك أن الإحاطة باللغة العربية أمر بعيد المنال، ويكون الإمام الشافعي مصيبا حين قال: <<لا يحيط بالعربية إلا النبي>> ** والملاحظ على برامجنا التعليمية في هذا الطور الكثافة والضغط، ولربما سوء الانتقاء أيضا. فعندما تدرج موضوعات مثل: الإعلال، والقلب، والإبدال والمشتقات العاملة بشروطها، لا يقوى المعلم على تبليغ هذه المعطيات المعقدة بالاطمئنان الكافي، كما لا يتمكن المتعلم سوى من ترديد المصطلحات بوصفها قوالب جاهزة، دون أن يعي مدلولها الاصطلاحي. وهذه إشكالية مفروضة بالتقادم. فإلى جانب هذا كله تكون المدة الزمنية المخصصة للطور قاصرة على أن تسع ذلك الكم الهائل من الموضوعات، مما يضطر المعلم إلى تقديمها بشيء من السلق والابتسار في ظرف يكون، حتى المتعلم ذاته عديم الفراغ طوال الأسبوع .

*** تدابير المراجعة والإصلاح:** يبدو أن الوزارة المعنية قد أحست بضرورة النظر في كثير من القضايا البيداغوجية، ولذلك أعلنت مشاريع الإصلاح الشامل بإنشاء ورشات تكوينية، أطلق عليه صفة المجموعات المتخصصة لبناء المناهج. وكان حظ تعليمية اللغة العربية من هذا المشروع كبقية المواد التعليمية، حيث عدلت المناهج وأعيد النظر في بناء المادة المعرفية وأصبحت مقاربة التدريس بالكفاءات اختياراً أساسياً وبيداغوجياً فرضته روح العصر بجملة من الأبعاد المقدرة في اجتهاد ذوي الاختصاص، ومن ثم صارت قواعد اللغة العربية في ضوء التجديد، تصل إلى التلميذ وفق المقاربة النصية، التي تعني في الطرح المنهجي الجديد <<تناول اللغة العربية من جانبها التقني، كوسيلة للتعبير والاتصال في طريق البناء ومن ثم عدّ النص عنصرا أساسيا في الوحدة التعليمية - وبالتالي، فإن نحو النص وليس نحو الأبواب والأحكام المسبقة - يصبح هو أداة في الخطاب، حيث يسمح بفهم النص وإدراك تماسكه وتسلسل أفكاره. والتعبير والاتصال بوساطته، والمقصود بنحو النص تلك القواعد اللغوية التي لا تقصد لذاتها بل هي التي تدرك بها نظام اللغة، والدور الذي تؤديه قوانينه في مختلف أنماط النصوص التي نستمع إليها أو نقرأه وننتجها>>[11]. فهذه

خلاصة النظرة الإصلاحية لتعليمية نشاط القواعد، وعلى الرغم من ما فيها من سمات الجرأة والرهان على النتيجة الفضلى إلا أن سياق الطرح، والشروط المقدمة، لا أخالها تحقق من النجاح الموعود الشيء الكثير. فإذا علمنا أن المادة النحوية بتراكيبها وصيغها ذات غزارة، وعلمنا إلى جانب ذلك أن المعلم مكلف باستجلاء الحصائل والأحكام - وهو يتولى النص القرائي تأدية وشرحا وتعليلا- ما نحسب أنه يصل إلى المنتهى في قصده النحوي، وبخاصة وهو محاصر بكم من القوى المطاردة، كالتعداد والوقت والتشتت الذهني. لأن معلمنا اعتاد أن يعلم القواعد لذاتها، مجردة من كل الاعتبارات التي تراها المقاربة النصية. فهكذا تعلم وهكذا فرض عليه أن يعلم <<ولكل امرئ من دهره ما تعودا>>. ثم إذا تأملنا الإجراء الاجتهادي في المناهج التعليمية الجديدة نجده يقضي بحذف حصة الأعمال التطبيقية بوصفها حصة داعمة في النمط المعدل وهذا ما زاد في ارتباك المعلم وحيرته إزاء تعليمية نشاط قواعد اللغة في ثوبه الجديد.

مهما تتباين طرائق التبليغ، فإن الهدف المشترك بينها هو الوصول بالتلميذ إلى حد تكون هذه الضوابط معالم يهتدي في ضوئها، عسى أن تعصم لسانه وقلمه. ويبقى إلى جنب الطريقة المراهنة على المعلم الكفء الذي يكيف الوسيلة وفق ما تقتضيه الغاية والحاجة ويغرس المثل السامي في نفوس النشء بالسمت والكلمة والموقف.

الهوامش:

1- الخصائص لابن جني، ج1، ص34.

2- ظاهرة الإعراب في النحو العربي: أحمد سليمان ياقوت، ص 21.

3- من أمثلة ذلك قصيدة عمار الكليبي:

ماذا لقينا من المستـــعــــربين ومن	قـــياس نحوهم هذا الذي ابتـــدعـــوا
إن قلت قافــــــية بكرا يكون بهـــا	بيت خلاف الذي قالــوه أو ذرعـــوا
قالوا الحنث وهذا ليس منــتصبـــا	وذاك خـــفــــض وهذا ليس يرتفـــع
وحرضوا بين عبـــد الله من حــمق	وبيـــــن زيد فـــطال الضرب والوجع
كم بين قوما احتالــوا لمنطقـــــهـــم	وبـــين قـــوم على إعرابهـــم طبعــوا

ما كل قولي مـــشروط لكم فـــخذوا   مـــا تعرفون وما لم تعرفـــوا فـــدعوا

لأن أرضى لا تـــشـــب بهـــــــا   نار المـــجوس ولا تـــبـــنى بها بيـــع

4- فالعرب لا يبدأون بساكن ولا يقفون على متحرك.

5- كل الامتحانات التطبيقية المجراة على الأساتذة عندما يخيرون في تقديم نشاط تعليمي من الأنشطة السبعة لا يغيبون نشاط القواعد إطلاقا.

6- نقلا عن كتاب ظاهرة الإعراب ص 158.

7- ابو البركات عبد الرحمن بن الأنباري (1119-1181) عالم نحوي ولغوي، اشتهر بعدة مؤلفات أبرزها: الإنصاف في مسائل الخلاف بين النحويين والبصريين.

8- النحو الوافي: حسين عباس ج1، مقدمة الكتاب.

9- هذا التصور الساري في الغالب الأعم من شريحة الزملاء المعلمين، مرده إلى نمطية البيداغوجية الموروثة، التي ترى في الركام المعرفي الحاصل بالاستظهار شعار التفوق ولذلك قالوا : << من حفظ المتون حاز الفنون>>

10- <<تمكين التلميذ من الإحاطة بالقواعد الأساسية النحوية والصرفية والإملائية، ومساعدته على الإلمام بالأساليب البلاغية المناسبة لمستواه وتوظيفها عمليا>> منهاج اللغة العربية، ط3، ص7.

* يعترف كثير من خبراء التوجيه التربوي أن الحقائق العلمية في مجالات علم الرياضيات والفيزياء باتت معضلة في غياب اللغة المعيارية السليمة.

** من خصائص اللغة العربية: الموسوعية فقد ذكر بن أحمد تعدادا للمادة المعجمية بلغ حده قرابة 12300000.

وتحصي الدراسات الحديثة: <<أن عدد البحور الشعرية المكتشفة إلى غاية اليوم مائة وأربعة وثلاثون بحرا>>. وليد قمباز ناقد وشاعر سوري.

* طريقة بيداغوجية ترى التقرب من النحو، يحصل بالتعرض للنص المراد قراءته بطريقة لعرض أو الاقتضاء أو الطبيعة في مقابل "الطريقة القاصدة" أو "الترتيبية". يراجع الموجه الفني لصاحبه إبراهيم عبد العليم ص 205 وما بعدها.

الزركشي والإجراء السياقي (توزع المفهوم)

أ. دريسي صالح

المركز الجامعي برج بوعريريج

إن حديثنا عن المفهوم الموزع للسياق لدى بدر الدين الزركشي لا يحيد بنا عن السياق العام المرتبط بالمشاكل الإجرائية، التي يصادفها الباحث إذا ما أراد تطبيق بعض ما نصت عليه هذه النظرية على كتابه البرهان، لأن هذا المؤلف يمثل أنموذجا تتجلى فيه مشاكل خاصة، تعود أساسا إلى علومه العديدة، التي يتوخى من اللجوء إليها دراسة النص القرآني في أسيقته المتعددة.

إن السياق القرآني جزء من السياق بمفهومه العام. ومن الطبيعي أن نتصور له مكونات تميزه من باقي الأسيقة، فقد أضفى عليه ارتباطه بنص خاص هو "القرآن الكريم" المزيد من الخصوصية والتمييز ما جعله ينفرد بـ:

ــ الأغراض والمقاصد التي بني عليها النص.

ــ النظم والأسلوب القرآني المؤتلف من مجموع الكلام والتعبير فيه.

ــ الأسباب والأحوال التي نزلت فيها الآيات.

ــ تنوع المخاطبين بها.

اجتمعت في هذه المكونات: الأغراض إلى جانب القرائن اللفظية المستمدة من النظم، إضافة إلى القرائن الحالية والتي مرجعها أسباب النزول وأماكنه. وهي مكونات في مجملها راجعة إلى عموم معنى السياق وعناصره الأساسية العامة.

إن مسألة مهمة يمكن أن تطرح بهذا الخصوص، وهي أن التعامل مع النص القرآني استنادا إلى العناصر والمكونات السابقة لم يتم وفق نظرة شاملة لها جميعا بصورة متكاملة، وإنما خضعت معالجته إلى التجزيء الذي أفضى إلى نوع من الفصل بين مستويي الدراسة الداخلي والخارجي. فاقتصر مدلول السياق لدى علماء القرآن على

الجانب الأول (السياق اللغوي)، بينما اهتمت الكتب المختصة في أسباب النــزول والمكــي والمدني بالتأليف في الظروف، التي أحاطت بنزول الآيات الكريمة وأماكن وأزمنــة هــذا النزول، انتهاء بالكتب الجامعة التي تحوي كل ما سبق ذكره من علوم إلى جانب كــل مــا يمت إلى القرآن الكريم من مداخل دراسية تمس الشكل أو المحتوى أو المحيط.

نتج عن ذلك اختلاف مناهج العلماء في التحليل خاصة من حاول منهم معالجته معالجة شاملة، ويعزى هذا الاختلاف من وجهة نظر مرتبطة بالنظرية السياقية الحديثة، إلى توزع مفهوم السياق وانتحائه تبعا لهذه الشمولية لمناح ثلاثة (لاحظنا اجتماعها كلها في كتاب البرهان)، سنكتفي بالإشارة إليها بصورة فيها شيء من التعميم لعدم اتساع المقام للخوض في تفاصيلها:

1 ــ المنحى اللغوي: يجعل الزركشي دلالة السياق من الأمور التي تعين على المعنى عند الإشكال، إذ يرى أنها ترشد إلى تبيين المجمل والقطع بعدم احتمال غير المراد، كما تنبه إلى تخصيص العام وتقييد المطلق، وتنوع الدلالة. فالسياق بالنسبة إليه من أعظم القرائن الدالة على مراد المتكلم، لأن من أهمله غلط في نظيره وغالط في مناظراته. وفي هذا ينبهنا إلى قوله تعالى: **[ذُقْ إِنَّكَ أَنتَ الْعَزِيزُ الْكَرِيمُ {49}] [الدخان 49]** موضحا أن سياقه يدل على أنه الذليل الحقير.[1]

والملاحظ أنه لم يعتمد في الوصول إلى هذه النتيجة على عناصر خارجة علــى النص، فعبّر بدلالة السياق على ما ينتجه التركيب اللفظي للآية الكريمة من دلالات.

يُعَدُّ هذا الرأي جزءا من توجه عام لدى المفسرين وعلماء القرآن، ربط "السياق" بالجانب اللغوي، إلا أن قسما هاما منهم لم يستعمله في هذا التوجــه صــريحا، وإنمــا استخدموا لذلك عبارات من مثل: نظم الآي، نسق الآية، القرينة، فحوى الكلام، المعنى العام، ظاهر الآية، الإطار العام ... ونحوها، مع جواز إرادة الهدف أحيانا. وباجتمــاع هذه المفاهيم على المرجعية النصــية منطلقــا، أمكــن توظيفهــا بــدائل للتوصــيف الخاص، ليكون "السياق" لفظا عاما يغطي كل تلك المفاهيم، وهذا كله يمكن أن نلمســه في البرهان أنموذجا.

إذ يرى الزركشي في حديثه عن القرآن وتفسيره أن طريق التوصل إلى فهمه النظر إلى مفردات الألفاظ من لغة العرب ومدلولاتها واستعمالها بحسب ما تساق إليه. وهنا يشير إلى عناية "الراغب" في كتابه "المفردات" بهذا الأمر باقتناصه مدلول اللفظ القرآني من السياق[2]. وانطلاقا من أخذ هذا المصطلح في علم التفسير المعنى العام المشار إليه سابقا. يمكننا أن نلاحظ تلونه بالمفاهيم المعوضة. وهذا في مواضع عدة في"البرهان"، التي نشير إلى أهمها فيما يلي:

أ ـ دلالته على نظم الآي: تظهر في معرض حديث الزركشي عن بعض الحكم التي تعلل أخذ بعض الآيات المسببة ترتيبا وتموضعا معينا، وفيه يقول: «وقد تتنزل الآيات على الأسباب خاصة، وتوضع كل واحدة منها مع ما يناسبها من الآي رعاية لنظم القرآن وحسن السياق»[3] فدلالة العطف هنا هي من باب التكرار بالمرادف، واتصاف السياق بالحسن لا يتأتى إلا من خلال نظم الآيات، فصار النظم والسياق بذلك وكأنهما بمعنى واحد.

كما نلمسها حين مناقشته عود ضمير الغائب "الهاء" في الآية الكريمة: **[... لاَ يَأْتُونَ بِمِثْلِهِ وَلَوْ كَانَ بَعْضُهُمْ لِبَعْضٍ ظَهِيراً] [الإسراء: 88]**. فهو يرى أنه عائد على القرآن ونظمه لا على "الله"، معتمدا في تحديد المحال إليه بهذا الضمير على تشابه التركيب الخطي بين هذه الآية، والآية الثالثة عشرة الواردة في سورة "هود" **[...قُلْ فَأْتُواْ بِعَشْرِ سُوَرٍ مِّثْلِهِ... إِن كُنتُمْ صَادِقِينَ] [هود: 13]**، فذكر أن السياق واحد،[4] وهو المعنى المقصود.

ب ـ دلالته على القرينة: ومن مواضعها تحديد "الأمر" في قوله تعالى: **[وَالْمُطَلَّقَاتُ يَتَرَبَّصْنَ بِأَنفُسِهِنَّ ... وَاللّهُ عَزِيزٌ حَكُيمٌ] [البقرة : 228]** وقوله أيضا: **[وَالْوَالِدَاتُ يُرْضِعْنَ أَوْلاَدَهُنَّ ... تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ] [البقرة: 233]** حيث يرى الزركشي أن «السياق يدل على أن الله تعالى أمر بذلك لأنه خبر»[5] بمعنى أن هذه الدلالة البلاغية تستفاد من القرينة العقلية التي هي ذاتها السياق الخبري للآية.

جـ ــ دلالته على فحوى الكلام: وموضعها حديثه عن "حذف اليـاء" وارتبـاط ذلك بالهداية الملكوتية الباطنة في قوله تعالى: **[... وَقُلْ عَسَى أَن يَهْدِيَنِ رَبِّي لِأَقْرَبَ مِنْ هَذَا رَشَداً] [الكهف: 24]**، فرأى صاحب البرهان أن «سياق الكـلام فـي أمـور محسوسة، والهداية فيه ملكوتية»[6] فمضمون الآية يتناول النهي عن المراء والاسـتفتاء والتوصية بعدم نسيان التوكل على الله وبدوام بذكره، وهي أمـور محسوسـة تـرتبط بالنوع المذكور من الهداية. وهذا ما ناسبه حذف الياء.

تظهر هذه الدلالة أيضا في وصفه تعالى حال الكفار يوم القيامة حين رؤية كـل منهم كتابه وفزعهم مما أحصاه لهم من أخطاء في قوله تعالى: **[... وَيَقُولُونَ يَا وَيْلَتَنَا مَالِ هَذَا الْكِتَابِ لَا يُغَادِرُ صَغِيرَةً وَلَا كَبِيرَةً إِلَّا أَحْصَاهَا ...] [الكهف: 49]**، وعلـق الزركشي على ذلك بقوله: «وهؤلاء قطعوا بزعمهم وصل جعل الموعد لهـم، بوصـل إحصاء الكتاب وعدم مغادرته لشيء من أعمالهم في إضافتها إلى الله ، فلذلك ينكـرون على الكتاب في الآخرة، ودليل ذلك واضح من سياق خبرهم فـي تلـك الآيـات مـن الكهف»[7] وقوله: "سياق خبرهم" يعني وصف حالهم ومقالهم، وهذا مـا حوتـه آيـات سورة الكهف التي تناولتهم بالخبر.

ومنها رأيه القائل بأن الله «ذكر الرياح في القرآن جمعا ومفردة، فحيث ذكـرت في سياق الرحمة جاءت مجموعة، كقوله تعالى: **[اللَّهُ الَّذِي يُرْسِلُ الرِّيَاحَ فَتُثِيرُ سَحَاباً ...إِذَا هُمْ يَسْتَبْشِرُونَ] [الـروم: 48]** (...)، وحيث ذكرت في سياق العـذاب أتـت مفردة، كقوله تعالى: **[فَأَرْسَلْنَا عَلَيْهِمْ رِيحاً صَرْصَراً ... يُنصَرُونَ][فصـلت: 16]**»[8] فتغير صيغة لفظ ما يكون تبعا لفحوى الآية، وهو هنا متراوح بين الرحمة والعذاب.

د ــ دلالته على المعنى العام: إن المعنى العام المقصود لا يخـتص فقـط بآيـة بعينها، بل قد يأخذ بعين الاعتبار آيات أخرى تعضدها متصلة بها كانت أو منفصلة، ومـن أمثلته قول الزركشي: «لا يحسن تقدير الجواب مخصوصا إلا بعد العلم بالسـياق، كمـا قدر بعض النحويين في قوله تعالى: **[وَلَوْ أَنَّ قُرْآناً سُيِّرَتْ بِـهِ الْجِبَـالُ ...لاَ يُخْلِـفُ الْمِيعَادَ] [الرعد: 31]**، فقال: تقديره "لكان هذا القرآن" وحكاه أبو عمرو الزاهـد فـي

"الياقوتة" عن ثعلب والمبرد وهو مردود، لأن الآية ما سيقت لتفضيل القرآن بل سيقت في معرض ذم الكفار، بدليل قوله قبلها: [... **وَهُمْ يَكْفُرُونَ بِالرَّحْمَـنِ قُلْ هُوَ رَبِّي لا إِلَـهَ إِلاَّ هُوَ عَلَيْهِ تَوَكَّلْتُ وَإِلَيْهِ مَتَابِ] [الرعد: 30]**. وبعدها: **[... أَفَلَمْ يَيْأَسِ الَّذِينَ آمَنُواْ أَن لَّوْ يَشَاءُ اللّهُ لَهَدَى النَّاسَ جَمِيعا...] [الرعد: 31]**، فلو قدر الخبر (لما آمنوا به) لكان أشد»[9]، فالمعنى الجامع لهذه الآيات هو ذم الكفار، وعلى أساسه تم تقدير أي المحذوفين أنسب.

هـ ـ دلالته على ظاهر الآية: قد يكون ظاهرها تركيبيا: ويعول عليه هنا في التعليلات النحوية ومن مواضعه تعليل الزركشي المنصوب في قوله تعالى: **[وَمَا كَانَ لِنَفْسٍ أَنْ تَمُوتَ إِلاَّ بِإِذْنِ الله كِتَاباً مُّؤَجَّلاً ... وَسَنَجْزِي الشَّاكِرِينَ] [آل عمران: 145]** ، بقوله: انتصب كتابا على المصدر بما دل عليه السياق، وتقديره و"كتب الله" لأن قوله: **[وَمَا كَانَ لِنَفْسٍ أَنْ تَمُوتَ إِلاَّ بِإِذْنِ الله]** يدل على "كتب"[10]. فالسياق الدال هنا هو ما ظهر من التركيب وإنما يقدر الفعل "كتب" بناء على دلالة أسلوب القصر المعطى في الآية، إضافة إلى صيغة المفعول المطلق الواضحة. وقد يكون شكليا: وهو يتناول عادة الجانب الصوتي، وقد فصل فيه الزركشي في باب علم الفواصل ورؤوس الآي، ومن أمثلته ما ورد في قوله تعالى: "وإما أن نكون أول من ألقى"، قال الزركشي: « فإن قيل ما وجه هذا الإطناب؟ وهلا قالوا إما أن تلقي وإما أن نلقي؟ فالجواب من وجهين: أحدهما لفظي وهو المزاوجة لرؤوس الآية على سياق خواتمها من أول السورة إلى آخرها»[11] وسياق الخواتم يعني تشابه نهاياتها ولزومها الحروف نفسها (وهذا ظاهر شكلا).

و ـ دلالته على الموضوع العام: ومثاله ما يناسب وصفه قصة يوسف عليه السلام بأنها سيقت مساقا واحدا في موضع واحد[12]، وأنها لم تتكرر في القرآن الكريم.

ز ـ دلالته على الهدف من الآية: مع أن الهدف لا يعد من صميم السياق اللغوي، غير أنه ممكن لمس دلالة لفظ "السياق" عليه في كتاب البرهان، ومن ذلك حديث الزركشي عن قرب الهدف من فحوى الخبر حين مناقشته الداعي من تكرار لفظ

"إله" في قوله تعالى: **[وَإِلَــهُكُمْ إِلَهٌ وَاحِدٌ ...][البقرة: 163]**، حيث يقول: «لــو لــم يكرر هذا اللفظ لكان ظاهره إخبارا عن كونه واحدا في إلهيته يعني لا إله غيره، ولــم يكن إخبارا عن توحده في ذاته، فخلاف ما إذا كرر ذكر الإله. والآيــة إنمــا ســيقت لإثبات أحديته في ذاته، ونفي ما يقوله النصارى "إنه إله واحد والأقانيم ثلاثــة" ــــ أي الأصول ــ كما أن زيدا واحدا وأعضاؤه متعددة، فلما قال إله واحد دل علــى أحديــة الذات والصفة»[13]، فعبر بسياق الإثبات عن الغرض، وهذا محتمل. والدليل علــى مــا ذهبنا إليه فصله بين الغرض والسياق لفظا مع جمعهما تركيبا في حديثــه عــن تعلــق الصفة في آخر الآية بموضوعها الذي سيقت إليه، وموضع ذلك آيتان كريمتــان فــي سورتي "البقرة" و"آل عمران"، حيث رأى بأن «يعتمد على مجرد الصفة من حيث هي لتعلق غرض السياق، كقوله تعالى: [...**وَاللّهُ عَلِيمٌ بِــالْمُتَّقِينَ] [آل عمــران: 115]**، [...**وَاللّهُ عَلِيمٌ بِالظَّالِمينَ] [البقرة: 95]** فإن الاعتماد في سياق القول علــى مجــرد الصفة لتعلق غرض القول من المدح أو الذم بها»[14]، وهذا يخــــرج الغــرض عــن الدلالة اللغوية لهذا المصطلح ليبقى السياق مرتبطا بها.

إن الحديث عن الغرض فيه تفصيل كبير. والمقام لا يسع لذلك، وإنما أوردنا فيه هذه الجزئية لقربها من السياق اللغوي من باب فحوى الكلام (أي الموضوع) لا غير.

يمكننا القول إن المنحى اللغــوي لمصــطلح "الســياق" تجلــى بوضــوح فــي "التفسير، الذي يعدّ بطبيعة الحال أولى الدراسات التحليلية التي خضــع لــــها الــنص القرآني، ولم يخرج الزركشي عن هذا النهج الذي سار عليه أغلبية المفسرين تبعا لمــا سبق رؤيته من أمثلة: «على أن كثيرا من المؤولين قدماء ومحدثين لم يراعوا الســياق الذي تدووِل فيه القرآن، وإنما فرضوا سياقهم عليه فحملوه مــا لا يحتمــل، فجــاءوا بهذيان كبير »[15]. وليس هذا الهذيان إلا ابتعادا عن مقاصــد الشــريعة وتحريفــا لهــا ــ وهذا ما كانوا دائمي الحرص على عدم الوقوع فيه ــ والسبب كما أوضحنا يعــود إلى فصلهم بين النص اللغوي للقرآن وبين سياقه الحالي، وهي نظرة تجزيئيــة اتضــح قصورها بما لا يحتاج لبيان.

2 ـ المنحى الحالي: انتشرت ظاهرة البحث في أسباب نزول الآيات القرآنية والسور، إلى جانب التأليف في أماكن نزولها. وليس ذلك إلا وجها من وجوه البحث عن السياق الخارجي للنص القرآني الكريم، بهدف تقديم فهم أعمق له. إذ أحس العرب القدماء بفكرة السياق وأهمية الظروف المحيطة بالكلام فلجؤوا إليها ليفسروا القرآن الكريم، وجعلوا توضيحها جزءا من تفسير الآيات القرآنية[16]، فاهتموا بما تعلق بمحيط النص (أو ما نسميه اليوم سياق الحال)، وتجلى ذلك في حديثهم عن أسباب النزول، وكذا علمي المكي والمدني، حتى أن تقسيم السور مكية ومدنية له أهميته في هذا المجال. فالظروف حتما تختلف، والمتلقون يختلفون والأثر كذلك.

إن عملية تفسير القرآن الكريم: «لم يعتمد فيها على اللغة وحدها، من حيث أداؤها للمعنى، وإنما يضاف إلى ذلك، حياة الشريعة وظروف أهلها، وما يمكن أن ينطبق من نصوصها على ما يجدّ في الحياة من شؤون، وكذا مراعاة التعبير بما تغير مدلوله من الألفاظ، ذلك أن النصوص القرآنية كانت تعايش الحياة الإسلامية معايشة أصيلة»[17]، وكون العناصر المبينة للظروف جزءا من التفسير. فهذا يعود لكونه علما يعرف به فهم كتاب الله المنزل على نبيه محمد **صلى الله عليه وسلم**، وبيان معانيه واستخراج أحكامه وحكمه، ويستمد ذلك كله من علم اللغة والنحو والتصريف وعلم البيان وأصول الفقه والقراءات، كما يحتاج فيه لمعرفة أسباب النزول والناسخ والمنسوخ.[18]

هذا يعني أنه إلى جانب الاهتمام بدراسة السياق اللغوي للنص القرآني (وهو المفصل في المنحى السابق)، إمكانية فصل العناصر المحيطة بالنزول (الأسباب والظروف) عن هذا السياق، وهذا ما اتجه إليه أغلب المفسرين وعلماء القرآن الذين أفردوا في ذلك تصانيف خاصة، ومن هؤلاء علي بن المديني شيخ البخاري، ومن أشهرها تصنيف الواحدي...[19]. وهنا مناط التميز في الدراسات التراثية للقرآن، أي قدرتها على الفصل بين النص القرآني وبين السبب في الدراسة، فيقتصر في مرحلة التأليف فيما يخص سياق الحال من علوم بالنتائج المباشرة لها، ولا يتطرق إلى أثرها

في النص إلا في مرحلة لاحقة، حين يتجه المفسر إلى التفسير الكامل للنص القرآني، أو حين يأتي إلى استخراج أو استنباط حكم شرعي منه.

تجلّى هذا لدى الزركشي بتخصيصه بابا بأكمله لعلم أسباب النزول[20]. وكذا إفراده للمكي والمدني بباب خاص،[21] مع استثماره بشكل مستمر للكثير مما توصل إليه فيهما، حين علل لمختلف الظواهر في سائر أبواب الكتاب.

ولكون التجزيء حاصلا في المنحى الأول (فصل الجانب اللغوي)، وكذا في المنحى الثاني (فصل الظروف والأسباب)، كانت الحاجة ملحة إلى نظرة متكاملة تلغي هذا التجزيء ونقائصه لتكون جامعة بين المنحيين، وأكثر من ذلك تدعيمهما بعناصر إضافية لتأكيد الدلالات المتوصل إليها وتغذيتها. وهي النظرة التي تجسدت في ما اجتمع في كتاب البرهان من علوم للقرآن في منحاها المتكامل الذي نحته.

3 ـ المنحى المتكامل: إن ما اصطلح على تسميته بـ "علوم القرآن" هي علوم تنسج مسائلها حول النص القرآني وتستمد فروعها وشعبها منه، وتهدف كلها إلى خدمته وإلقاء الأضواء الكاشفة عليه، وإزالة الشبهات من حوله، وبيان تناسقه وانسجامه لإزاحة النقاب عن أسراره ومعانيه، وهي تكاد لا تقع تحت حصر أو عد.

من المفيد جدا في هذا الباب أن ننقل كلمة جامعة واسعة في تعدادها، سطرها الإمام الزركشي في مقدمة "البرهان" إذ يقول: ولما كانت علوم القرآن لا تنحصر ومعانيه لا تستقصي وجبت العناية بالقدر الممكن، ومما فات المتقدمين وضع كتاب يشتمل على أنواع علومه كما وضع الناس ذلك بالنسبة إلى علم الحديث، فاستخرت الله تعالى ـ وله الحمد ـ في وضع كتاب في ذلك جامع لما تكلم الناس في فنونه، وخاضوا في نكتة وعيونه، وضمنته المعاني الأنيقة والحكم الرشيقة، ما يهز القلوب طربا ويبهر العقول عجبا، ليكون مفتاحا لأبوابه وعنوانا على كتابه... وسميته (البرهان في علوم القرآن).[22]

لقد حوى هذا الكتاب علوما كثيرة نذكر منها:

ـ معرفة سبب النزول.

ـــ معرفة المناسبات بين الآيات.

ـــ معرفة الفواصل.

ـــ معرفة الوجوه والنظائر.

ـــ علم المتشابه.

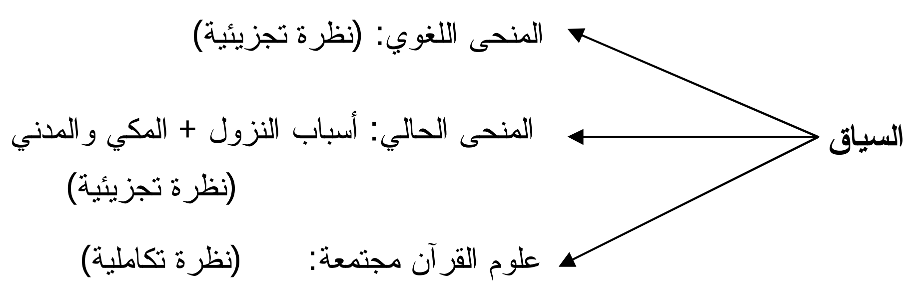
ـــ علم المبهمات.

ومن الإطالة أن نستعرضها جميعا إذ إنها تبلغ زهاء سبعة وأربعين علما، ولكننا نذكر منها إضافة إلى ما مر قبلا: علم مرسوم الخط، وعلم الناسخ والمنسوخ وعلم آداب التلاوة وعلم المكي والمدني، وعلم المحكم والمتشابه، وعلم أساليب القرآن، وعلم أسرار الفواتح، وعلم خواتيم السور .... غير أنه من المهم الإشارة إلى ما ختم به الزركشي تعداده للعلوم التي ضمها كتابه حيث قال: «وأعلم أنه ما من نوع من هذه الأنواع إلا ولو أراد الإنسان استقصاءه لاستفرغ عمره ثم لم يحكم أمره، ولكن اقتصرنا من كل نوع على أصوله والرمز إلى بعض فصوله، فإن الصناعة طويلة والعمر قصير وماذا عسى أن يبلغ لسان التقصير؟»[23]

إن إظهار الزركشي لهذا العجز يمكن تفسيره وفق نظرة حديثة بقولنا إن الجزئيات السياقية المحيطة بالنص القرآني على كثرتها ولا محدوديتها تصير علوما قائمة بذاتها، كما أن العقول وإن كانت خلقت مستعدة لقبول المعارف وتمييز الحقائق فليس في الإمكان إحاطتها بجملتها، فإن الإحاطة لا تكون إلا للمحيط، وذلك معلوم قطعا حتى أن الأوائل قالوا: إن الجزء يستحيل أن يكون مسيطرا على الكل.[24]

ومع إدراك الزركشي لمدى صعوبة الإلمام بهذه العلوم، إلا أنه بجمعه لها جميعا في كتاب البرهان استطاع الربط بين ما تم فصله في المنحيين السابقين بتطرقه إلى مختلف العلوم التي تمس الجانب اللغوي للقرآن إلى جانب تلك المتعلقة بمحيطه الحالي، بل إنها لا تترتب في اتساق يوحي بهذا الفصل، إذ نجدها متجاورة في فسيفساء، إن لم توح ظاهرا بتداخل ما بين ما هو خارجي وما هو داخلي، فإنها توحي به ضمنيا وهو ما يبقى للكشف والتدليل.

ولنا أخيرا أن نبين تصور المناحي الثلاثة السابقة في المخطط السهمي التالي:



التوزع المفهومي للسياق في كتاب البرهان

هذه القراءة متعددة المناحي للنص القرآني تخرج عن المفهوم التقليدي لمعنى الفعل "قرأ" في المعجم الدلالي للغة، لتصبح مصبا كان السلف الصالح قد أعد له علوما كثيرة متباينة مختلفة المناهج.

وبتضافر هذه القراءة وتلك العلوم هَدَفَ الزركشي إلى توفير منهج متكامل يمكن الباحث المختص في الدراسات القرآنية من الوصول إلى نتائج تقترب من المقبولية والإقناع بشكل كبير. وهذا يكفل له أن «لا يرتكب الشطط، فيصادم الآراء التي تظهر باختلاف العصور، ولا يحمل اللفظ القرآني فوق ما يحتمل فيُنسَبَ خطؤه إلى القرآن، وحاشاه أن يكون كذلك».[25]

وإنا لنحسب أن هذه العلوم إذا ما درست بمنهجية أكثر علمية، فإنها ستكون فاتحة لعصر جديد من عصور"علوم القرآن"، كما أن هذه الدراسة بتضمنها "بالإضافة إلى الفقه في الدين"، العلم باللغة، والعلم بالأدب، والعلم بالخطاب وأجناسه، والعلم بالنص ومكوناته، وبسيرها بنفسها مسارا لسانيا وأسلوبيا وسيميائياا، ستمكن علوم القرآن خصوصا والدراسات القرآنية عموما من أن توجد لنفسها إجراءات توازي أحدث ما أنتجه علم القراءة الحديث، بل قد تتفوق عليه أو تتجاوزه.

الهوامش:

---

1 - ينظر بدر الدين الزركشي: **البرهان في علوم القرآن**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، 1425 هـ / 2005 م: ج 2/ 127.

2 - (م . ن): ج 2 / 111.

3 - (م . ن): ج1 / 35.

4 - (م . ن): ج 2 / 65.

5 - (م . ن): ج 2 / 199.

6 - (م . ن): ج 1 / 277.

7- (م . ن): ج1 / 290.

8 - (م . ن): ج 4 /9.

9 - (م . ن): ج 3 /119.

10 - (م . ن): ج 2 / 247.

11 - (م . ن): ج 2 / 254.

12 - (م . ن): ج 3/ 22.

13 - (م . ن): ج 2 / 272.

14 - (م . ن): ج 3 /101.

15 - محمد مفتاح**: مجهول البيان**، دار توبقال للنشر، ط 1 - الدار البيضاء، 1990، ص: 99.

16 - ينظر أبو الفرج محمد أحمد، **المعاجم اللغوية** (في ضوء دراسات علم اللغة الحديث)، ط1، دار النهضة العربية، ص:98.

17 – السيد أحمد عبد الغفار، **التصور اللغوي عند الأصوليين**، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية 1995، ص: 118.

18 - ينظر البرهان: ج1 / 27.

19 - (م . ن): ج 1 / 33.

20 - (م ، ن)، (م . ن).

21 - (م . ن):ج1 / 135.

22 - (م . ن): ج 1 / 23.

23 - (م . ن):ج1 / 25.

24 - ينظر أبو بكر محمد بن عبد الله بن العربي: **قانون التأويل**، دراسة وتحقيق: محمد السليماني، دار الغرب الإسلامي، ط2، بيروت، 1990 ص: 180.

25 - محمد أحمد يوسف القاسم، منيع عبد الحليم محمود: **دراسات في علوم القرآن الكريم**، ط1، دار الطباعة المحمدية، القاهرة، 1405 هـ / 1985، ص:177.

دور الأساليب والرّوابط اللّغوية في العمليّة الحجاجيّة من خلال "البيان والتبيين" الجاحظ

أ. بن اعراب زهرة

المركز الجامعي البويرة

1-**المقدّمة:** بعد فترة من الفتور في دراسة البلاغة عادت عودة قويّة تحت تسميّة: "البلاغة الجديدة"، وقد ركّزت اهتمامها على جانبين، الأوّل هو البيان وبخاصّة الاستعارة، والآخر هو الحجاج باعتباره ركيزة أساسيّة من ركائز الإقناع. والتعريف الذّي يتداوله الدّارسون للحجاج هو تعريف وظيفيّ أورده جون ميشال أدمJ.M. Adam في كتابه:Les textes types et prototypes وفي قوله: "الخطاب الحجاجي موجّه للتأثير على سلوكات المخاطب أو المستمع وذلك بجعل أيّ قول مدعّم صالحا أو مقبولا (النتيجة) وذلك بمختلف الوسائل بالنّظر إلى قول آخر (الحجّة- المعطاة-الأسباب). نقول على سبيل التّعريف إنّ المعطاة –الحجّة تهدف إلى إثبات أو نقض قضيّة"[(1)]

وتعمل اللّسانيات النّصيّة على تصنيف النّصوص وتحليلها، ويعدّ النّص الحجاجي واحدا من أنماط النصوص له مميّزاته الخّاصّة سواء من حيث الشكل أو من حيث المضمون.

كما تتوفّر التطبيقات على نصوص مختلفة وإن كان معظمها باللّغات الأجنبيّة، وتبقى العربية فقيرة في هذا المجال رغم كثرة وتنوّع نصوصها. وغرضنا كشف الدّور الذّي تؤدّيه بعض الأساليب والرّوابط في الحجاج من خلال "البيان والتبيين" للجاحظ. علما أننا سنكتفي بعرض بعض النماذج.

2- **دور الرّوابط والأساليب اللّغويّة في الحجاج:** يعدّ صدور مؤلّف ديكرو Ducrot بمعيّة أنسكومبر Anscombre: "الحجاج في اللّغة" L'argumentation dans la langue من أهمّ المنعرجات في مسار الدراسات حول الحجاج، إذ يرى الباحثان أنّ اللّغة تحقق أعمالا لغوية وليست وصفا لحالة الأشياء في الكون. ثمّ إنّ "الوظيفة الحجاجية هي

الوظيفة الأساسية للّغة"[2] يقول ديكرو مبرزا أهمية البنية اللّغوية في الحجاج: "التسلسلات الحجاجية الممكنة في خطاب ما مرتبطة بالبنية اللّغوية للملفوظات وليس بالمعلومات التي تحويها فحسب"[3] و"القيمة الحجاجية لملفوظ ما ليست نتيجة المعلومات التي يحملها، وإنّما الجملة يمكن أن تحتوي تعابيرا ومورفيمات وصيغا مختلفة."[4]

لذا يعرّف ديكرو الحجاج بقوله: "يكون المتكلّم في حالة حجاج عندما يقدم الملفوظ ق1 (أو مجموعة من الملفوظات) من أجل الإقناع بملفوظ آخر ق2 (أو مجموعة من الملفوظات). حتى يكون الملفوظ ق1 حجّة في صالح الملفوظ ق2 لا يكفي أن يعطينا أسبابا لتقبّل ق2، وإنّما حتى البنية اللّغوية ينبغي أن تتوفر فيها بعض الشروط ..."[5] فالحجاج: "علاقة دلالية تربط بين الأقوال في الخطاب تنتج عن عمل المحاجّة، ولكنّ هذا العمل محكوم بقيود لغويّة فلا بدّ من أن تتوفّر في الحجّة ق1 شروط محدّدة حتّى تؤدي إلى ق2"[6].

ممّا تقدّم نستنتج أنّ المكوّنات اللّغويّة من أدوات وأساليب تلعب دورا حجاجيا كبيرا، وقد قسّم ديكرو هذه المكوّنات إلى نوعين هما:

-النوع الأوّل: ويسمّيه **روابط حجاجية**: و"الرابطة كلمة تستعمل للربط والتوجيه، وهي تبيّن المعلومات والحجج التي يحويها نص ما، وتجعل المعلومة المحتواة في النص في خدمة المقصد الحجاجي له"[7]، فالمقصود بالروابط الحجاجية إذا هو ما يربط بين الأقوال من عناصر نحوية مثل أدوات الاستئناف كالواو والفاء ولكن وإذن. من الروابط الحجاجية: "**لأنّ**" التي تعرّف على اعتبار كونها تقدم الحجّة، و"إذن" التي تقدّم النتيجة وأخرى مثل: "لكنّ"، وكلّها تحدّد المسار الذي سوف يتّخذه الخطاب أو بالأحرى دلالته.

-النوع الثاني: ويسمّيه **عوامل حجاجية** ويقصد بها ما يكون داخل القول الواحد من عناصر تدخل على الإسناد مثل الحصر والنفي، أو مكوّنات معجمية ذات إحالة غير مباشرة في الغالب من ذلك: "منذ" التي تفيد الظرفية، و"تقريبا"، و"على الأقّل"...

وتتعامل الروابط والعوامل الحجاجية فيما بينها "أحيانا على صور شتّى في الأقوال ممّا يتطلّب أحيانا النظر في الوجوه والفروق للوقوف على أيّها أقوى حجاجيا أو ما يتولّد عن تعاملها من فروق حجاجية"[8].

وسنعمل من خلال عرض بعض النماذج من البيان والتبيين على كشف بعض هذه الأدوار فيه.

3- البيان والتبيين خطاب حجاجيّ: قبل أن نبحث عن دور الأدوات اللّغوية في الحجاج في "البيان والتبيين" نحاول أن نبيّن سبب اعتباره خطابا حجاجيا. إنّ كتاب "البيان والتبيين" من أهم مؤلفات الجاحظ وأضخمها، وهو يعالج موضوعا أدبيا، إذ يحاول فيه الجاحظ وضع أسس علم البيان وفلسفة اللّغة، ويتضمن الكتاب مواضيع مختلفة في البلاغة والدين والصراع العقائدي والكلام، وفيه الكثير من المنتخبات الأدبية من خطب ورسائل وأحاديث وأشعار.

وقد جاء كتاب "البيان والتبيين" استجابة لاهتمام العرب البالغ في ذلك العصر بصناعة الكلام الذي كان يعدّ الوسيلة الوحيدة لنشر المبادئ السياسية والعقائد الدينية، في وقت كثرت فيه النحل والملل، واشتد فيه الصراع بين زعمائها وأتباعها، وكان التباري بينهم يتمّ بالمناظرات والخطب فلم يكن بذلك بدّ من وضع أصول للخطابة والمناظرة تكون مرجعا للمحتاج.

وكتاب البيان والتبيين يعدّ خطابا حجاجيا ذلك أنّ السبب وراء كتابته هو دحض حجج الشعوبية التي طعنت في ملكة العرب الخطابية، والغاية منه إثبات ما للعرب من فصاحة وبيان، بتقديم كلّ الحجج التي تدعّم هذا الزعم.

فيقدّم الجاحظ بذلك فكرة أساسيّة هي: تفوّق الجنس العربي -الذي أيّده الله بمعجزة القرآن- في قضية البيان على بقيّة الأجناس الأخرى، هذا التفوّق لم يكن ليقبله ويقتنع به كلّ الناس، بمعنى أنّ حجج الجاحظ –في عصره وفي غير عصره- قد يقتنع بها البعض(المنحازون للجنس العربي) بدرجات متفاوتة، وقد يرفضها البعض الآخر(المنحازون للشعوبية) بدرجات متفاوتة أيضا، ولهؤلاء حججهم التي تؤيد زعمهم "وهذا سمة أساسية من سمات الخطاب الحجاجي"[(9)] أي مسألة أن يكون هناك مؤيدين ومعارضين لادعاءات الجاحظ وبدرجات مختلفة.

4- توظيف الجاحظ أساليب اللّغة وأدواتها في الحجاج: استعان الجاحظ في تقديم حججه بعدّة أدوات وصيغ لغوية منها: الاستفهام البلاغي وأسلوب القصر، وأسلوب

الشرط، وأسلوب النفي، ولمّا، ولأنّ، وقد، ولكنّ، ... ولمّا كان المقام ضيّقا سنذكر بعض النماذج المتفرّقة فحسب.

1-**الاستفهام البلاغي:** "إنّ لاعتماد الاستفهام في العملية الحجاجية دورا كبيرا نظرا لما يعمله من جلب القارئ أو المستمع في عملية الاستدلال، بحيث إنّه يشركه بحكم قوّة الاستفهام وخصائصه"[10] سنعرض فيما يأتي بعض الأمثلة المتفرّقة عنه:

المثال الأوّل: يرى الجاحظ الكلام أنفع من الصّمت وقد قدّم في كتابه حجج الفريق الذّي يحبّذ الصّمت وحجج الفريق الذّي يحبّذ الكلام، وختم حجاجه بإبداء رأيه هو قائلا: " ... وكيف يكون الصمت أنفع، والإيثار له أفضل، ونفعه لا يكاد يتجاوز رأس صاحبه، ونفع الكلام يعمّ ويخصّ، والرواة لم ترو سكوت الصامتين كما روت كلام الناطقين، وبالكلام أرسل الله أنبياءه لا بالصمت، ومواضع الصمت المحمودة قليلة، ومواضع الكلام المحمودة كثيرة، وطول الصّمت يفسد اللّسان؟ [11]

قدّم في أسلوب الاستفهام هذا **حججا** عدّة هي :

* نفع الصمت لا يكاد يتجاوز رأس صاحبه، بينما نفع الكلام يشمل الخاص والعام، أي الشخص وغيره.

* الرواة لم ترو صمت الصامتين بل كلام الناطقين.

*أرسل الله أنبياءه عليهم السلام بالكلام لا بالصمت.

* مواضع الكلام المحمودة كثيرة، أمّا مواضع الصمت المحمودة فقليلة.

* طول الصمت يفسد اللسان.

ليصل إلى **نتيجة** أو يقنعنا بفكرة هي: أنّ الكلام خير من الصمت.

وقد وفّق الجاحظ في جعل استفهاماته تؤدّي الدّور المنتظر منها وهو ؟ إشراك القارئ في العمليّة الحجاجيّة بجعله طرفا فيها، حيث إنّ معظم استفهاماته تبدأ بقوله: ألا ترى؟ موجّها الخطاب بذلك مباشرة ؟ إلى القارئ.

المثال الثاني: قال الجاحظ في معرض الحديث عن عصا موسى عليه السلام: "وقد جمع الله لموسى بن عمران عليه السلام في عصاه من البرهانات العظام، والعلامات الجسام، ما عسى أن يفي ذلك بعلامات عدّة من المرسلين، وجماعة

من النبيين...وقال الله عزّ وجلّ: (قالوا يا موسى إمّا أن تلقي وإمّا أن نكون نحن الملقين قال ألقوا فلمّا ألقوا سحروا أعين الناس واسترهبوهم وجاءوا بسحر عظيم وأوحينا إلى موسى أن ألق عصاك فإذا هي تلقف ما يأفكون فوقع الحق وبطل ما كانوا يعملون). ألا ترى أنّهم لمّا سحروا أعين الناس واسترهبوهم بالعصي والحبال، لم يجعل الله للحبال من فضيلة في إعطاء البرهان ما جعل للعصا، وقدرة الله على تصريف الحبال في الوجوه كقدرته على تصريف العصا؟ "[12]

جاء هذا الحديث في تعظيم شأن العصا، ويمكن أن نقرأ الاستفهام السابق كما يأتي:

المعطاة: فشل السحرة فيما أقدموا عليه من سحر النّاس بحبالهم، ووفّق موسى عليه السلام بعصاه، ممّا يثبت فضل العصا.

الحجة: قدرة الله على تصريف الحبال بوجوه مختلفة وعلى منحها برهانات قاطعة تضاهي قدرته بشأن العصا، ولكنّه لم يمنح حبال السحرة ما منحه عصا موسى.

النتيجة: العصا مباركة ولها فضل عظيم لذلك منحها الله برهانات صادقة.

2-**أسلوب الشرط:** وقد اعتمد فيه الجاحظ أدوات مختلفة منها: لو، لولا، إذا، متى، لمّا... سنكتفي بذكر نموذجين:

المثال الأوّل: قال الجاحظ في باب الحديث عن بلاغة الرسول –ص- والردّ على من شكك فيها وفهم خطأ الحديث السابق الذكر: "فإذا رأت مكانه الشعراء، وفهمته الخطباء ومن قد تعبّد للمعاني، وتعوّد نظمها وتنضيدها، وتأليفها وتنسيقها، واستخراجها من مدافنها، وإثارتها من مكامنها، علموا أنّهم لا يبلغون بجميع ما معهم ممّا قد استفرغهم واستغرق مجهودهم، وبكثير ما قد خوّلوه، قليلا ممّا يكون معه على البداهة والفجاءة، من غير تقدّم في طلبه، واختلاف إلى أهله."[13]

أداة الشرط: إذا.

جملة الشرط: رأت مكانه الشعراء...

جملة جواب الشرط: علموا أنّهم لا يبلغون....

يمكن أن نقرأ هذا التعبير كما يأتي: رسول الله –ص- ينطق عن بداهة دون تقدّم في الطلب، فأسلوبه لا يمكن أن يضاهيه حتّى كبار الخطباء والبلغاء ومن تعوّدوا

نظم المعاني وحسن التنسيق والتأليف، وهذه هي **النتيجة**. **والدليل (الحجّة)** هي أحاديث الرسول –ص-

في حد ذاتها إذ قال الجاحظ: إذا رأت مكانه الشعراء، وفهمته الخطباء...

الحجاج بني كما يأتي: **إذا** ← **الحجّة** ← **النتيجة.**

المثال الثاني: استعملت فيه لمّا التّي تفيد الظرفية الزمنية، وحين استعمال هذه الأداة يتخذّ الحجاج الشكل الآتي: لمّا← الحجّة أو الحجج ← النتيجة.

بمعنى أنّ الفكرة التي يريد الجاحظ تدعيمها، أو النتيجة التي يسعى إلى الوصول إليها تكون متأخّرة. يرى الجاحظ أنّ الخطابة أصبحت لها مرتبة أهم من مرتبة الشعر وذلك منذ العصر الأموي، ويفسر ذلك بقوله: "كان الشاعر في الجاهلية يقدّم على الخطيب لفرط حاجتهم إلى الشعر الذي يقيّد عليهم مآثرهم... فلمّا كثر الشعراء واتّخذوا الشعر مكسبة ورحلوا إلى السوقة وتسرّعوا إلى أعراض النّاس صار الخطيب عندهم فوق الشاعر"[14]

الحجّة على تقديم الخطيب على الشاعر هي كثرة الشعراء واتخاذهم الشعر مكسبة وتسرعهم إلى أعراض الناس. وقدّم الجاحظ هذا المقطع الحجاجي كما يأتي:

لمّا كثر الشعراء.... صار الخطيب عندهم فوق الشاعر

لمّا ← الحجج ← النتيجة.

3-أسلوب القصر: منه ما تمّ بالنفي والاستثناء، ومنه ما تم بأداة إنّما.

أ-ما تم بالنفي والاستثناء: من أمثلته:

المثال الأوّل: قال الجاحظ: "والصوت هو آلة اللّفظ، والجوهر الذي يقوم به التقطيع وبه يوجد التأليف، **ولن** تكون حركات اللّسان لفظا، ولا كلاما موزونا ولا منثورا **إلاّ** بظهور الصوت، و**لا** تكون الحروف كلاما **إلاّ** بالتقطيع والتأليف"[15]

يبيّن الجاحظ أهميّة الصوت في التعبير عن المعاني، **وحجّته** على ذلك أنّ حركات اللّسان وحدها من المستحيل أن تكون كلاما لا موزونا ولا منثورا. واستعمل في تقديم هذه الحجّة أسلوبي قصر بالنفي والاستثناء.

المثال الثاني: قال الجاحظ: "... قال الله تبارك وتعالى: **(**فلمّا أتاها نودي من شاطئ الوادي الأيمن في البقعة المباركة من الشجرة أن يا موسى إنّي أنا الله ربّ العالمين، وأن ألق عصاك فلما رآها تهتّز كأنّها جان ولّى مدبرا ولم يعقّب يا موسى أقبل ولا تخف إنّك من الآمنين**)**. فبارك كما ترى على تلك الشجرة، وبارك في تلك العصا، **وإنّما** العصا جزء من الشجر."[16]

من مطاعن الشعوبية على العرب حملهم العصا، وقد أفرد الجاحظ بابا في البيان والتبيين أسماه باب العصا للرّد على الشعوبية في هذه المسألة، وقد راح يبيّن فضل العصا وأهميّتها ويروي فيها الأخبار، ومن بين ما احتجّ به في هذا المقام الكلام السّابق ليثبت أنّ العصا مباركة، ويستشهد على ذلك بهذه الآية الكريمة التي بارك الله فيها الشجرة بأن كلّم نبيّه موسى عليه السلام منها، وجعل الجاحظ الحجّة على أنّ العصا مباركة بأن قصرها على أنّها جزء من الشجر، والجزء مبارك بمباركة الكل وهو المعنى الضمني الذي لم يذكره الجاحظ هنا، وقدّم هذه الحجّة بعد إنّما، فالبناء كما يأتي:

النتيجة (العصا مباركة)→ إنّما ← **الحجة** (العصا جزء من الشجر)←**المعنى الضمني**(الجزء مبارك بمباركة الكل).

4- استعمال أسلوب النفي: استعمل الجاحظ أسلوب النفي في تقديم الحجج، بمعنى أنّه كان يقدم حججه في صيغة نفي، وكان يهدف من وراء ذلك إلى التأكيد، ومن أمثلته ذلك:

المثال الأوّل: قال الجاحظ: "**ولم** أجد في خطب السلف الطيب، والأعراب الأقحاح، ألفاظا مسخوطة، و**لا** معاني مدخولة، و**لا** طبعا رديئا، و**لا** قولا مستكرها. وأكثر ما نجد ذلك في خطب المولّدين، وفي خطب البلديين المتكلّفين، ومن أهل الصنعة المتأدبين..."[17]

قاد الجاحظ حملة شديدة ضد التكلّف والتصنّع، ويبرّر ذلك بما يلحق بالكلام من سماجة لذا نجد استكراهه لكلام المولّدين والبلديّين المتكلّفين واضحا في البيان والتبيين، بينما نجده يمجدّ كلام السلف، وكلام الأعراب الأقحاح، ويبرّر موقفه هذا

بحجج عدّة منها ما أورده في الكلام السابق، فلا لفظ مسخوط، ولا معنى مدخول، ولا طبع رديء، ولا قول مستكره في حديثهم، وقد قدّم هذه الحجج جميعا مؤكدة بالنفي.

المثال الثاني: قال الجاحظ بشأن الشعوبية: "ثم اعلم أنّك **لم** تر قوما قط أشقى من هذه الشعوبية، و**لا** أعدى على دينه، و**لا** أشدّ استهلاكا لعرضه، و**لا** أطول نصبا، و**لا** أقلّ غنما من أهل هذه النحلة "[18]

في هذا الكلام يؤكّد الجاحظ شقاء الشعوبية، وعداءها لدينها، ويرى ذلك سبب رميهم العرب بكلّ تلك التهم. وهنا أيضا نلاحظ استعماله لصيغة التفضيل (أشقى، أعدى، أشد أطول، أقل).

وقد يجمع الجاحظ بين هذه الأساليب جميعا في كلام واحد في مثل قوله: "فمن زعم أنّ البلاغة أن يكون السامع يفهم معنى القائل جعل الفصاحة واللّكنة، والخطأ والصواب والإغلاق والإبانة، والملحون والمعرب، كلّه بيانا. وكيف يكون ذلك كله بيانا؟ ولولا طول مخالطة السامع للعجم وسماعه للفاسد من الكلام لما عرفه، ونحن لا نفهم عنه إلاّ للنّقص الذي فينا. وأهل هذه اللغة وأرباب هذا البيان لا يستدلون على معاني هؤلاء بكلامهم كما لا يعرفون رطانة الرومي والصقلبي، وإن كان هذا الاسم إنّما يستحقونه بأنّا نفهم عنهم كثيرا من حوائجهم، فنحن قد نفهم بحمحمة الفرس كثيرا من حاجاته، ونفهم بضغاء السنّور كثيرا من إراداته وكذلك الكلب والحمار والصبي الرضيع"[19]

ينفي الجاحظ في الكلام السابق أن يكون معنى البلاغة مجرّد فهم السامع كلام المتكلّم ويسعى إلى إثبات هذه الفكرة مستدلاّ على ذلك بقدرة الناس فهم كلام بعض من يلحن وحتّى قدرتهم على فهم بعض حاجات الحيوانات من خلال الأصوات التي تصدرها وينجم كلّ ذلك عن طول المخالطة والعشرة، وقد اعتمد في حجاجه هذا على الأساليب المختلفة كما يأتي:

الاستفهام البلاغي: وكيف يكون ذلك كلّه بيانا؟

أسلوب الشرط: ولولا طول مخالطة السامع للعجم وسماعه للفاسد من الكلام لما عرفه.

القصر بالنفي والاستثناء: لم نفهم عنه إلاّ للنقص الذي فينا.

القصر بإنّما: وإن كان هذا الاسم إنّما يستحقونه بأنّا نفهم عنهم كثيرا من حوائجهم...

أسلوب النفي: وأرباب هذا البيان لا يستدلون على معاني هؤلاء بكلامهم كما لا يعرفون رطانة الرومي والصقلبي.

ونقرأ هذه الأساليب بالشكل الآتي: لا يمكن أن نفهم البلاغة على أنّها أن يفهم السامع معنى المتكلّم، والحجج على ذلك هي:

*لا يمكن أن يكون الخطأ والإغلاق والملحون بيانا. إذن البلاغة ليس معناها أن يفهم السامع معنى المتكلم.

*طول مخالطة السامع للعجم هو سبب فهمه الفاسد من الكلام، فهو قد اعتاد سماعه.

*نفهم عن العجمي بسبب النقص الذي فينا.

*أصحاب البيان لا يستدلّون بكلام الملحنين.

* يطلق على العجم والملحنين هذا الاسم (البيان) لأنّنا نفهم عنهم كثيرا من حوائجهم.

5-دور لام التعليل: وهي تقدم العلل أي الحجج، ومن أمثلتها:

المثال الأوّل: قال الجاحظ بشأن نهي الإسلام عن السجع في أوّل عهده، ثم زوال ذلك النهي فيما بعد: "... فوقع النهي في ذلك **لقرب** عهدهم بالجاهلية، و**لبقيتها** فيهم وفي صدور كثير منهم، فلمّا زالت العلّة زال التحريم"[20]

فالحجّة على النهي عن السجع في أوّل الإسلام هي قرب العهد من الجاهلية، وبقاء بعض مخلّفات الجاهلية في صدور الناس. وعندما زالت هذه الأسباب رفع النهي.

بني الحجاج في هذا المقطع القصير كما يأتي:

النتيجة (وقع النهي عن السجع في أوّل عهد الإسلام)←**لام التعليل**← **الحجّة**(قرب العهد من الجاهيلة وبقاء آثار الجاهلية في صدور الناس). **لمّا**← **الحجّة**(زالت العلة) ← **النتيجة** (زال التحريم).

المثال الثاني: قال الجاحظ: "كان الشاعر في الجاهلية يقدّم على الخطيب **لفرط** حاجتهم إلى الشعر الذي يقيّد عليهم مآثرهم..."[21]

الحجاج في هذا المقطع هو كما يأتي:

النتيجة (الشاعر كان مقدما على الخطيب في الجاهلية)→ **لام التعليل** ← **الحجّة** (لحاجتهم إلى تقييد مآثرهم).

6- **استعمال الأداة أنّ:** قدّم الجاحظ بعض حججه مؤكدة بأنّ، بمعنى أنّ دور هذه الأداة تمثّل في تقديم الحجج، والنظام حينها يكون على الشكل:

النتيجة → أنّ ← الحجة.

ومن أمثلة ذلك قول الجاحظ بشأن اختيار اللّفظ: "وكما لا ينبغي أن يكون اللفظ عاميا وساقطا سوقيا، فكذلك لا ينبغي أن يكون غريبا وحشيا إلاّ أن يكون المتكلّم أعرابيا، **فإنّ** الوحشي من الكلام يفهمه الوحشي من الناس، كما يفهم السوقي رطانة السوقي، وكلام الناس في طبقات كما **أنّ** الناس أنفسهم في طبقات..."[22]

الحجاج في هذا المقطع القصير جاء بهذا الشكل:

النتيجة: لا ينبغي أن يكون اللّفظ وحشيا إلاّ إذا كان المتكلّم أعرابيّا → **أنّ** ← **الحجّة** الوحشي من الكلام يفهمه الوحشي من الناس.

النتيجة: كلام الناس طبقات → **أنّ**← **الحجّة:** النّاس أنفسهم طبقات.

7- **استعمال الأداة لأنّ:** كثيرا ما يجمع الجاحظ بين لام التعليلّ، وقد استعمل الجاحظ هذه الأداة أيضا في تقديم الحجج، بمعنى أنّ الحجاج يكون بهذا الشكل:

النتيجة (الفكرة التي يدافع عنها الجاحظ)→ لأنّ ← الحجّة أو الحجج:

المثال الأوّل: قال الجاحظ: "ثم اعلم -حفظك الله- أنّ حكم المعاني خلاف حكم الألفاظ **لأنّ** المعاني مبسوطة إلى غير غاية، وممتدة إلى غير نهاية، وأسماء المعاني مقصورة معدودة ومحصلة محدودة"[23]، **فالنتيجة** هي: حكم المعاني يختلف عن حكم الألفاظ، و**الحجّة** هي أنّ المعاني لا حصر لها بينما الألفاظ فمحدودة العدد.

8- **دور قد في الحجاج:** استعملت قد في تقديم الحجج، وتكون النتيجة المراد الوصول إليها متقدّمة عنها، فالحجاج يتخذّ حينها الشكل الآتي:

النتيجة ← قد ← الحجّة أو الحجج

ومن أمثلة ذلك:

المثال الأوّل: قال الجاحظ: "ونحن ذاكرون على اسم الله وعونه، صدرا من دعاء الصالحين والسلف المتقدمين، ومن دعاء الأعراب، فقد أجمعوا على استحسان ذلك واستجادته.."[24]

فالحجّة على ذكر بعض دعاء الأعراب هي إجماع الناس على استجادة ذلك. فالحجاج جاء على الشكل الآتي:

نحن ذاكرون... فقد أجمعوا على...

النتيجة ← قد ← الحجة.

المثال الثاني: قال الجاحظ: " أمّا أنا فلم أر قط طريقة أمثل في البلاغة من الكتاب، فإنّهم **قد** التمسوا من الألفاظ ما لم يكن متوعّرا وحشيا، ولا ساقطا سوقيا"[25].

الحجاج في هذا المثال هو كما يأتي:

النتيجة: لا توجد طريقة في البلاغة أحسن من طريقة الكتاب.

الحجّة: التماسهم من الألفاظ ما لم يكن متوعّرا وحشيا ولا ساقطا سوقيا.

أمّا الأداة التي بها قدم الحجة فهي: **قد**.

10 **- دور لكنّ في الحجاج:** "لكنّ" أدّت دور مقدم للحجج، بمعنى أنّها تقدم معلومات على أنّها حجج، من أمثلة ذلك قول الجاحظ: "قال أبو الحسن: قال مولى زياد: أهدوا لنا همار وهش. قال : أيّ شيء تقول ويلك؟ قال: أهدوا لنا أيرا، يريد: أهدوا لنا عيرا. قال زياد: ويلك الأوّل خير.

وقال شاعر يذكر جارية له لكناء:

أكثر ما أسمع منها بالسّحر تذكيرها الأنثى وتأنيث الذكر

والسّوأة السّوآء في ذكر القمر.

فزياد قد فهم عن مولاه، والشاعر قد فهم عن جاريته، و**لكنّهما** لم يفهما عنهما من جهة إفهامهما لهما، **ولكنّهما لمّا** طال مقامهما في الموضع الذي يكثر فيه سماعهما لهذا الضّرب، صارا يفهمان هذا الضّرب من الكلام."[26]

يسعى الجاحظ من خلال هذا الكلام إلى إثبات فكرة أنّ بطول البقاء والمعاشرة يمكن للإنسان أن يفهم كلام الملحنين، لأنّه تعوّد سماع ذلك اللّحن، وقد قدّم على ذلك مثالين: الأوّل كلام مولى زياد، والثاني: قول الشاعر عن جاريته اللّكناء. فالحجاج في هذا المقطع جاء كما يأتي:

زياد فهم عن مولاه، والشاعر عن جاريته، وهذا ليس من باب إفهامهما لهما **ولكنّ لمّا**← **الحجّة** طال مقامهما في الموضع الذي يكثر فيه هذا النوع من اللّحن← **النتيجة**: صارا يفهمان هذا النوع من الكلام.

الخاتمة: تتوفّر اللّغة العربيّة على طاقات هائلة في ميدان الحجاج، وقد عرف الجاحظ كيف يستغلّ هذه الثروة ويوظّفها في الدّفاع عن البيان العربي ودرء اتّهامات الشّعوبيّة.

وقد حاولت من خلال هذا المقال القصير لفت الانتباه إلى هذه النّاحيّة فبيّنت كيف وظّف الاستفهام البلاغي وأسلوب الشرط، وأسلوب النّفي وأسلوب القصر، وإنّ ولأنّ ولكنّ وقد وغيرها ممّا لم يسمح ضيق المقام بالوقوف عندها، وظّف كلّ هذه توظيفا تداوليا ساهم بشكل كبير في تحديد وجهة نصوصه الحجاجية وفي الوصول بالقارئ إلى درجة الاقتناع بصواب ما ذهب إليه.

الهوامش:

1-Adam (Jean-Michel), Les textes types et prototypes : Récit,description, argumentation, explication et dialogue, Nathan.p104

2- Ibid.p103

3- Anscombre (Jean- claude)- Ducrot (Oswald), L'argumentation dans la langue, Pierre Margada Edition, Belgique.p9.

4-Ducrot (Oswald), Les échelles argumentatives, Les éditions de minuit, France, 1980.p15

5-Anscombre (Jean- claude)- Ducrot (Oswald), L'argumentation dans la langue, p8.

6- المبخوت شكري، نظرية الحجاج في اللّغة، من أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى يومنا، إشراف حمودي صمود. تونس: دت. كليّة الآداب، جامعة منوبة. ص.360

7- Plantin (Christian) , L'argumentation, Seuil, Paris, 1996.p68.

8-المبخوت شكري، نظرية الحجاج في اللّغة، ص.377

9-البنية الحجاجية في القرآن الكريم "سورة النمل نموذجا"، اللّغة والأدب، معهد اللّغة والأدب، جامعة الجزائر، العدد12.ص.333

10- نفسه، ص341.

11-- الجاحظ، عمرو بن بحر، البيان والتبيين، ج4، تح: عبد السلام هارون، ط2. مصر:1968. مكتبة الخانجي. ص.200

12-نفسه،ج3، ص31-32.

13-نفسه، ج4، ص.30

14- نفسه، ج3، ص.241

15- نفسه، ج1، ص.79

16- نفسه، ج3، ص.33

17- نفسه، ج2، ص.8

18-نفسه، ج3، ص.29

19- نفسه، ج1، ص162.

20- نفسه، ص.290

21- نفسه، ص.241

22- نفسه، ص.144

23-نفسه، ص.76

24- نفسه، ج3، ص.268

25-نفسه، ج1، ص.137

26- نفسه، ج1، ص165.

قراءة في كتاب "الاستعارات التي نحيا بها"
تأليف: جورج لايكوف ومارك جونسن

أ.عمر بن دحمان

جامعة تيزي وزو

صدر للباحثين الأمريكيين "جورج لايكوف" و"مارك جونسن" طبعة جديدة لكتابهما الشهير "الاستعارات التي نحيا بها"[1] (2003)، وهي طبعة جاءت بعد ثلاث وعشرين سنة عن صدور الطبعة الأولى (1980). والملاحظ على هذه الطبعة أنها اشتملت على تذييل طويل نسبيا في آخر الكتاب تضمن جملة من النقاط المهمة.

نقدم في هذا المقال عرضا لهذه النقاط بمحاولة نقل فحواها من اللغة الأصل (الإنجليزية) إلى اللغة العربية، سعيا للتعريف بها خاصة لدى القارئ الذي اطلع مع الكتاب (الاستعارات التي نحيا بها) وتعامل معه في ترجمته العربية[2] الصادرة سنة 1996. ولعل طول المدة الفاصلة بين صدور الكتاب الذي مثّل انقلابا جذريا في إعادة التفكير في الاستعارة و ما استتبعه من أبحاث جادة في مجالات عديدة ذات صلة بموضوعه - الذي لا يزال البحث فيه بكرا عندنا أو لنقل مجهولا عند كثيرين لأسباب ليس هنا مقام الحديث عنها- من شأنه أن يمنح لهذا التذييل قيمة أكبر، وتبعا لذلك نسلط الضوء عليه لاكتشاف ما استجد في موضوع دراسة الاستعارة بما أنه تضمن جملة من التنقيحات والإضافات والتصويبات للكتاب الأصل من جهة وأيضا من خلال إسهاب مؤلفيه في الحديث عن تطورات بعض نظريات الاستعارة الفاعلة وتطبيقاتها في السنوات الأخيرة، ما من شأنه أن يعين الباحث المعني على مواكبة مثل هذا النوع من الأبحاث في الوقت الراهن والاستفادة منها بطبيعة الحال.

إن التفكير الاستعاري حسب المؤلفين أمر عادي، يسود حياتنا العقلية أو الذهنية، سواء الواعية منها أو غير الواعية. وعدًّا أن آليات التفكير الاستعاري المستخدمة في نظم الشعر هي نفسها الحاضرة في أكثر تصوراتنا المشتركة أو العامة حول: الزمن، والأحداث، والسببية، والعواطف والأخلاق، والأعمال التجارية على سبيل المثال لا الحصر. بل إن الاستعارات التصورية امتدت أيضا في عملية بناء واجهات الكمبيوتر مثل استعارة "سطح المكتب"، "غرف الدردشة"، "دور المزاد العلني"، "حدائق الملاهي"... وغيرها من التطبيقات.

بما أن جوهر الاستعارة هو الاستنتاج، فإن الاستعارة التصورية تسمح باستنتاجات من المجالات الحسية -الحركية (مجالات الفضاء والأجسام مثلا) ليتم استخدامها لاستنباط استنتاجات حول المجالات الأخرى (مثل مجالات "الأحكام الشخصية" المستنتجة وفق تصورات العلاقة الحميمة، والعواطف والعدالة،...

لقد تم اكتشاف كل ذلك من خلال العبارات الاستعارية التي نستخدمها والمحددة لكيفية ممارستنا لحياتنا.

أفكار خاطئة مستمرة: تطرق المؤلفان في هذه النقطة لأهم الأفكار المغلوطة عن الاستعارة واقترحا في مقابلها أربعة مداخل رئيسة لفهم طبيعة التفكير الاستعاري وأساسياته، لتقوم مقام وجهات النظر الأربع الخاطئة، التي تكاد ترجع جميعها في التقليد الغربي لأرسطو وحده.

تتمثل المغالطة الأولى: في أن الاستعارة هي مسألة كلمات (أو مسألة لغوية)، وليست تصورات. أما الثانية: فهي أن الاستعارة تتأسس على المشابهة. والثالثة: هي أن جميع تصوراتنا حرفية، وأنه لا شيء يمكن أن يكون استعاريا. والرابعة: هي أن التفكير العقلي لا يتمظهر بحسب طبيعة فهمنا وأجسادنا، وطبيعة أدمغتنا.

وحسب المؤلفين فقد برهنت مزيد من البحوث اللاحقة لهذا الكتاب بشكل قطعي على أن جميع وجهات النظر الأربع خاطئة.

فبخصوص المغالطة الأولى، فإن محل الاستعارة هو في التصورات وليس في الكلمات. أما الثانية، فالاستعارة بصفة عامة لا تتأسس على المشابهة، وإنما تتأسس عادة عبر علاقات بين المجالات في تجربتنا والتي تؤدي إلى إدراك التشابهات بين مجالين اثنين من خلال الاستعارة. مثلا، يمكّن التمادي في استعمال استعارة ما إلى إنشاء تشابهات مدركة، كما هو الحال مثلا عندما نرى الحب كعلاقة شراكة. فالتصور الاستعاري للحب من حيث أنه علاقة شراكة يخفق عندما لا تقسم المسؤوليات والمنافع بين القطبين بالتساوي.

بالنسبة للمغالطة الثالثة، فحتى تصوراتنا الأعمق والأكثر ثباتا- مثل: الزمن، والأحداث، والسببية، والأخلاق والعقل في حد ذاته- تفهم وتفسر عن طريق استعارات متعددة. ففي كل حالة يفسّر مجال تصوري (الزمن مثلا) بعبارات البنية التصورية لمجال آخر (الفضاء مثلا).

أما المغالطة الرابعة، فإن نسقية الاستعارات التصورية ليست اعتباطية أو هي مصادفات تاريخية فقط إنها تتمظهر إلى حد كبير من الطبيعة المشتركة لأجسادنا والطرق المشتركة التي نشتغل بها جميعا في حياتنا اليومية.

مع ذلك، وعلى الرغم من كل البراهين على انتشار الاستعارة التصورية، فإن هذه الافتراضات الخاطئة قد طال أمدها، ليس فقط حول الاستعارة، بل حول المعنى بصفة عامة، إنها مستمرة بعزم وقد عمّرت طويلا، وكان لبداهة وجهات النظر الفلسفية الضاربة بجذورها العميقة في التاريخ أن حجبت العديد من القراء عن ملاحظة أيّ من البراهين المثبتة للعكس.

إن العقبة الوحيدة الأكبر - حسب المؤلفين- أمام استيعاب النتائج التي توصلا إليها هي في رفض التسليم أو الاعتراف بالطبيعة التصورية للاستعارة. ففكرة أن الاستعارات ليست سوى عبارات لغوية أو مجرد مسألة كلمات، هي مغالطة شائعة أبقت العديد من القراء على نحو ما لا يأبهون بفكرة

أننا نفكر استعاريا. فالمغالطة هي أن ننظر إلى الاستعارة من حيث هي إحدى الطرق التي نتحدث بها وليست متعلقة بعملية بناء التصورات والاستنتاجات.

إن التصدي لهذه النظرة يمثل في الكم الهائل من البراهين التجريبية المتوصل إليها عبر العديد من الدراسات التي كشفت عن الدور المركزي للاستعارة في التفكير المجرد. وليس من المستغرب أن يبرز أحد ما من ذوي النزعة التقليدية ويستمر في إنكار هذه البراهين أو تجاهلها، وحتى لو تقبلها فذلك يتطلب تعديلات واسعة للطريقة التي يفهم بها، ليس الاستعارة فحسب، وإنما طبيعة التصور والمعنى واللغة والمعرفة والصدق أيضا.

إثبات الاستعارة التصورية: يرى المؤلفان أنه من الأهمية بمكان أن ندرك أن أسئلة حول طبيعة المعنى وبناء التصورات والمنطق واللغة، هي مسائل تتطلب دراسة تجريبية، بل لا يمكن للإجابة أن تكون كافية لمجرد التفلسف بداهة. كما أن طبيعة الاستعارة ليست مسألة تعريف أو تحديد، إنما هي مسألة تتعلق بطبيعة المعرفة أو الإدراك.

ويتساءل المؤلفان: هل نحن نستخدم بطريقة نسقية أنماطا من الاستنتاج من مجال تصوري لاستنتاج مجال تصوري آخر؟ ويجيبان بأن البرهان التجريبي يجيب أن "نعم". وهذه الظاهرة هي ما يسمى بالاستعارة التصورية[3]. وهذه التوافقات النسقية عبر المجالات هي ما يسمى بالترابطات الاستعارية[4].

يقود هذا الجواب إلى سؤال تجريبي آخر: هل أن الترابطات الاستعارية محض تجريد وتواضع ؟ والجواب التجريبي عنه هو "لا"، إنها محددة ومقيدة بواسطة تجاربنا أو خبراتنا الجسدية في العالم، حيث يتعالق المجالان التصوريان معا وبالتالي يؤسسان لترابطات بين مجال وآخر.

وأخيرا، ثمة سؤال مماثل حول طبيعة اللغة : هل أن كل العبارات العادية (المألوفة) والوضعية، تشمل اللغة الحرفية؟ أو هل تستطيع العبارات اللغوية العادية اليومية أن تكون استعارية؟ الجواب يكون تجريبيا أيضا: إن الجانب الأكبر من اللغة اليومية والعادية هو استعاري. والمعاني الاستعارية

ترد بواسطة الترابطات الاستعارية التصورية التي تنشأ في نهاية المطاف من التعالقات المتبادلة في تجربتنا المتجسدة.

باختصار، إن الاستعارة هي ظاهرة طبيعية. والاستعارة التصورية هي جزء طبيعي من الفكر البشري، والاستعارة اللغوية ما هي إلا جزء طبيعي من اللغة البشرية. ولعلنا نتساءل أيضا: ما طبيعة هذه الاستعارات التي نملك؟ وما الذي نعنيه أنها تعتمد على طبيعة أجسادنا وتفاعلاتنا في محيطنا الفيزيائي وممارساتنا الاجتماعية والثقافية؟.

إن كل سؤال حول طبيعة الاستعارة التصورية ودورها في الفكر واللغة هما مسألة تجريبية. وما نحتاج إليه هو مزيد من البحث التجريبي الذي يتلمس جمع البراهين وتراكمها من خلال استخدام مختلف الأساليب التجريبية للتحري. إن أساليب متعددة في سبيل ذلك، مع الافتراضات المنهجية المختلفة، قد استخدمت على نحو فاعل حتى هذا التاريخ. هذا وقد سمح جمع البراهين للباحثين بتفادي ما يمكن أن تمليه بداهة افتراضات منهج واحد بعينه (لايكوف وجونسون 1999 ، الفصل 6)[5].

في سنة 1980 كان لدينا أدلة على نظرية الاستعارة التصورية انطلاقا من مجالين اثنين فقط من مجالات البحث، هما :

- نسقية تعدد المعاني : في هذا المجال من البحث المتعلق بالجوانب المعجمية للكلمات، ليس فقط تلك التي لها معان حرفية في المجال المحسوس ولكن ما لها معان نسقية متصلة بالمجالات المجردة أيضا. مثلا: فوق وأسفل وارتفاع، وانخفاض وعلو وانحدار... ، لا تنتج فقط عن "العمودية" ولكن أيضا عن "الكمية". وبالتالي، فإن الاستعارة التصورية "أكثر أعلى" أو فوق تفسر لماذا نستعمل كلمة "ارتفع" بمعانٍ متعددة، لتعني كلا من الزيادة في الارتفاع، والزيادة في الكمية. فالاستعارة التصورية تقدم تفسيرا لنسقية تعدد المعاني وبالمقابل، فإن نسقية تعدد المعاني تقدم دليلا على وجود الاستعارة.

- تعميم أنماط الاستنتاج : من النتائج الأساسية المطروحة هنا أن عملية استنتاج المجالات المجردة تستخدم منطق تجربتنا الحسية- الحركية. مثلا، إذا ارتفع شيء ما فيزيائيا، يصبح أعلى مما كان عليه من قبل. وإذا "ارتفع" ثمن شيء ما (استعاريا)، إذن هو "أعلى" (استعاريا) مما كان عليه من قبل. فاستعارة "أكثر أعلى" تربط مخطط استنتاج الارتفاع الفيزيائي بمخطط استنتاج الأسعار. عن طريق افتراض هذه الاستعارة ، يمكننا أن نرى أن نمطي الاستنتاج المختلفين بجلاء هما في الواقع الشيء نفسه. وعلاوة على ذلك، ومع افتراض أن الاستعارة الأحادية "أكثر أعلى" تربط العمودية بالكمية، فإنه يمكننا عدّ الاستخدام متعدد المعاني للكلمات وتعميم الاستنتاجات هما على حد سواء. بعبارة أخرى، لقد توافر لدينا مصدران- تعدد المعاني والاستنتاج- للبرهنة على هذه الاستعارة التصورية.

تطورات في نظرية الاستعارة: يرى المؤلفان في هذه النقطة أن نظرية الاستعارة تطورت وتعمقت كثيرا على مر السنوات. وكبر الدليل على وجود الاستعارة التصورية وانتشارها، كما أنه أمدنا بصورة أكثر وضوحا حول الكيفية التي تبنين بها الاستعارة تفكيرنا (أو فكرنا).

لم يكن لدى المؤلفين -حسبها- في البداية إلا افتراضات بأن الاستعارات التصورية متأصلة في تجربتنا الجسدية. وفي أوائل الثمانينات، أظهرت أعمال لايكوف، وكوفيتش Kovecses (1987؛ 1990،1986) أن نسق استعارات الغضب نشأت عبر اللغات والثقافات من فيسيولوجية الغضب ذاته. وبحلول أوائل التسعينات، تم اكتشاف مستوى جديد من تحليل الاستعارة الذي اصطلح عليه بالتحليل المعمق[6]. حيث اتفق الباحثون على أن معظم الأفكار الأساسية - ليس فقط حول الزمن، ولكن أيضا حول الأحداث، والسببية والأخلاق، والنفس،... - تبنين بصفة تامة بواسطة أنسقة محكمة من الاستعارات التصورية. حتى التصورات الأساسية للسببية المستخدمة في العلوم الطبيعية والاجتماعية هي في المقام الأول

تتركب من نسق مكون تقريبا من أربع وعشرين من الاستعارات الواضحة، كل واحدة منها ومنطقها السببي الخاص بها (لايكوف وجونسون 1999، الفصل 11). وبالتالي، فالسببية يمكن بناء تصورها بعبارات متعددة، منها ما تفرضه "حركة من موضع لموضع جديد" (كما في عبارة "التطورات العلمية **دفعت** بنا إلى العصر الرقمي")، ومنها ما يفرضه الأخذ والعطاء بين الأشياء (كما في عبارة "هذه الفيتامينات **ستعطيك** طاقة")، و منها ما تفرضه الارتباطات بين الأشياء (**يرتبط** حدوث السرطان باستخدام المبيدات)، ومنها ما تفرضه الحركة على طول المسار أو الطريق (مثل "إن الصين تسير على الطريق نحو الديمقراطية ، بعد أن استفادت من تزفيت الرأسمالية").

تركيب الاستعارة: من الدراسات المهمة في هذا المجال يذكر المؤلفان العمل المشترك للايكوف وتيرنر بعنوان More Than Cool Reason(1989) الذي اجتهدا فيه من أجل تحليل عميق لاستعارات النصوص الشعرية والأدبية المعقدة. وكشف التحليل تشريحا لعمل الخيال تمثل في أن: الأفكار الاستعارية الجديدة - وهي طرق جديدة لتنظيم التجربة وفهمها فهما- تنشأ من خلال إدماج مجموعة من الاستعارات التصورية البسيطة من أجل تشكيل الاستعارات المعقدة.

ليس الابتكار والجدة (في الأدب) أمورا خارقة، فهما لا يأتيان من العدم. ولكن يتم بناؤهما باستخدام أدوات التفكير الاستعاري اليومي، مثل الآليات التصورية الاعتيادية. مثلا، يستخدم شكسبير في السوناتة 73 ثلاث استعارات لانقضاء العمر: اليوم والسنة والنار. لاحظ لايكوف وتيرنر أن هذه الاستعارات المركبة تتكون من الاستعارات الأكثر قاعدية التالية : الحياة نور، والموت ظلام، الحياة حرارة، والموت برد، العمر حلقة تزداد وتتضاءل. الأيام والسنوات والنار، جميعها تتضمن حلقة التضاؤل، الضوء والحرارة من خلال ازديادهما والظلام والبرد من خلال تضاؤلهما.

إضافة إلى هذا، وجد لايكوف وتيرنــر حــالات التركيبــات المتضــمنة كــلاّ مــن الاســتعارة والكنايــة. وكمثــال علــى ذلــك الصــورة الكلاســيكية "حاصــد الأرواح" حيث يوجد مثل هذا التركيــب. لفظــة "حاصــد" تتأســس علــى اســتعارة "الناس نباتات" : فمثلما يقطــع الحاصــد ســنابل القمــح بمنجلــه قبــل أن تنقضــي دورة حياتها، كذلك يأتي حاصــد الأرواح بمنجلــه كإشــارة إلــى الوفــاة المبكــرة. استعارة "الموت رحيل" هي أيضــا جــزء مــن أســطورة حاصــد الأرواح. حســب الأسطورة، يأتي الحاصد إلى المنزل ليرافقه الشخص المتوفى.

تتأسس صورة الحاصــد أيضــا علــى تصــورين كنــائيين. يأخــذ الحاصــد شكل هيكل عظمي، أي شــكل الجســد بعــد تحللــه، وهــو الشــكل الــذي يرمــز استعاريا إلى الموت. الحاصد أيضا يرتــدي قلنســوة، وهــي مــن ألبســة الرهبــان الذين يشرفون على الجنازات وهكذا أصــبحت صــورة الحاصــد صــورة شــعبية. كما يملك الحاصد في الأســطورة صــفة الســيطرة، إنــه المشــرف علــى رحيــل المتوفى من هذه الحيــاة، وبالتــالي فــإن أســطورة حاصــد الأرواح هــي نتيجــة استعارتين وكنايتين، بعد أن وضعت جميعا جنبا إلى جنب بدقة.

وهكذا أظهر لايكوف و تيرنر بالتفصــيل كيــف أن التصــورات الاســتعارية والكنائية يمكن أن تصلحا معا لتشكيل تأليفات معقدة أو مركبة وجديدة.

استعارات للاســتعارة[7] : يــرى المؤلفــان أن كــل نظريــة علميــة يشــيدها العلماء لابــد أن تســتخدم أدوات العقــل البشــري بالضــرورة. وتعــد الاســتعارة التصورية واحدة من تلك الأدوات. وعندما يكون الموضــوع العلمــي المعنــي هــو الاستعارة نفسها، فإنه ينبغي ألا نستغرب مــن اســتفادة مثــل هــذا المشــروع مــن الاستعارة نفسها، كما تتجسد في الذهن، لبناء الفهم العلمي لتصور "الاستعارة".

لقد جاءت استعارتنا الأولى للاســتعارة التصــورية مــن الرياضــيات. إننــا نرى الاستعارات التصورية بدايــة كترابطــات بــالمعنى الرياضــي، أي ترابطــات بين المجالات التصورية. هذه الاستعارة أثبتــت جــدواها مــن عــدة نــواح، فهــي دقيقة ومحددة بالضــبط والتوافقــات تكــون نســقية. كمــا أنهــا تســمح باســتخدام

المجال المصدر من أجل استنباط أنماط استنتاج المجال الهدف. وأخيرا، فإنها تسمح بإجراء ترابطات جزئية. وباختصار، عدّت الرياضيات ذات قيمة ابتدائية جيدة.

ومع ذلك، فقد تبين أن استعارة الترابطات الرياضية غير كافية في مجال هام. إذ إنها لا تسهم في إنشاء كيانات الهدف، في حين أن الاستعارات التصورية غالبا ما تفعل ذلك. فالزمن مثلا (كهدف)، ليس بالضرورة أن يكون "منفعة" وليس بالضرورة أن يكون "موردا". إن كثيرا من الثقافات في مختلف أنحاء العالم يعيش أصحابها حياتهم ببساطة، من دون أن يقلقوا بشأن ما إذا كانوا يستخدمون وقتهم بكفاءة. في المقابل تصور الثقافات الأخرى الزمن استعاريا كما لو كان موردا محدودا. إن استعارة "الزمن مال" تفرض على مجال الزمن مختلف مظاهر الموارد. وهي تفعل ذلك، فإنها تضيف عناصر إلى مجال الزمن، وخلق فهم جديد للزمن[8].

من أجل شرح هذا الجانب الإبداعي، كان من الضروري العثور على إضافة للاستعارة الملائمة للاستعارة التصورية. إننا بحاجة إلى طريقة للتفكير حول الاستعارات بحيث لا تقتصر على كونها مجرد ترابطات ولكن أيضا في إمكانية إضافة عناصر أخرى إلى المجال. تبعا لذلك اعتمد المؤلفان استعارة الإسقاط[9]، تأسيسا على صورة العرض الضوئي، بملاحظة أن المجال الهدف هو انزلاق مبتدأه العارض الضوئي. ويكون الإسقاط الاستعاري عبارة عن عملية إحلال الانزلاق من الأول للثاني، بإضافة بنية المصدر لذلك الهدف.

هذا الاستعارة للاستعارة تسمح لنا بوضع تصور لفكرة أن الاستعارات تمنح كيانات إضافية وعلاقات إلى المجال الهدف.

تسمح لنا استعارة الإسقاط أيضا بتفسير حقيقة أخرى. فقد تم من قبل اكتشاف أن الصور[10] تملك بنية. مثلا، في عملية تخيل شخص يسير داخل غرفة، يتم تصور الغرفة على أنها وعاء. والمشي عبارة عن مسار للحركة يبدأ خارج الغرفة وينتهي داخلها. الأوعية والمسارات هي مخططات

الصورة[11] بمعنى أنها مخططات ابتدائية لبنينة الصور الغنية. لقد اكتشف المؤلفان أن مخطط الصورة يبنين المجال المصدر الذي يستخدم في عملية استنتاج المجال الهدف. وعلاوة على ذلك، وبملاحظة مئات من الحالات، وجد المؤلفان أن بنية مخطط الصورة واستنتاجات تخطيط الصورة يبدو أنها "تحفظ" أو تثبت بواسطة الاستعارات. أي أن المجال المصدر للأوعية (أمتعة مادية مثلا) يتم ربطها بالأوعية (أمتعة استعارية مثلا)، بحيث يربط الداخلي بالداخلي والخارجي بالخارجي. وعندما تطبق الاستعارة التصورية على مخطط المسار، يتم ربط الهدف بالهدف والمصدر بالمصدر، وهكذا. وعليه فإننا نتحصل تحت استعارة الإسقاط على نتيجة فورية.

الاستعارة الابتدائية[12] والنظرية العصبية: ينتقل المؤلفان في هذه النقطة للحديث عن التطور الكبير الذي حصل لنظرية الاستعارة سنة 1997 مع الأفكار الأساسية لجوزيف جرادي Joseph Grady (1997) وكريستوفر جونسونChristopher Johnson (1997)، وسرينيفاس نارايانان Srinivas Narayanan(1997).

يذكر المؤلفان أنهما سبق وان وجدا حالات، مثل استعارة "الأكثر فوق"، التي تجسد تجربتنا في العالم، وتبدو أنها تمثل أساسا للاستعارات الأخرى. في "الأكثر فوق" مثلا، نحن نجرب بانتظام حالة الزيادة في الارتفاع وتلازمها مع الزيادة في الكمية، كحال صب المزيد من الماء في زجاجة[13].

وعلى الرغم من إغراء الحديث عن التأسيس الجسدي للاستعارات، إلا أن المؤلفين آثرا إيلاء معظم تركيزهما للاستعارات المعقدة من النوع الذي نوقش من قبل. وذكرا أن (جرادي) بيّن أن الاستعارات المعقدة تنشأ من استعارات ابتدائية تتأسس مباشرة في تجاربنا اليومية وتربط تجربتنا الحسية- الحركية بمجال أحكامنا الذاتية. مثلا، تتأسس لدينا الاستعارة التصورية الابتدائية "المحبة دفء" لأن تجاربنا المبكرة مع المحبة تتوافق بشكل وثيق مع التجربة الفيزيائية للدفء في أثناء العناق أو الاحتضان.

الأسس العصبية للفكر الاستعاري: يواصل المؤلفان في هذه النقطة التفسير العصبي للاستعارة كما يلي:

عندما نتخيل رؤية مشهد ما، يتم تنشيط قشرتنا البصرية. وعندما نتخيل تحريك أجسادنا، يتم تنشيط ما قبل القشرة الحركية والقشرة الحركية. وباختصار، بعض الأجزاء نفسها من أدمغتنا تنشط في عملية التخيل، كما هو الشأن مع الإدراك الحسي و الفعل أو العمل.

يقترح المؤلفان مصطلح "تسنين"[14] للتعبير عن دينامية وظائف الدماغ المشتركة سواء خلال الإدراك الحسي والنشاط خلال التخيل. إن التسنين، حقيقيا كان أو تخيليا، هو عملية دينامية، أي أنه يحدث في الزمن الحقيقي. وتنشأ تصوراتنا الحسية-الحركية من التجارب الحسية والحركية (التجارب المتحركة في الفضاء أو المكان والإدراك الحسي، معالجة الأشياء). والتصورات المثبتة هي بناءات المعلومة العصبية التي تسمى عمليات التعليم العصبي[15]، التي يمكن أن توجه التسنينات التخيلية عندما يتم تنشيطها.

كل هذا إذن يخالف استعارة الإسقاط القديمة. فالاستنتاجات الاستعارية عادة ما تكون منفذة بواسطة تسنينات المجال المصدر. ونتائج استنتاجات المجال المصدر تنقل إلى المجال الهدف عن طريق صلات عصبية[16]. وعليه فاكتساب الاستعارات الجديدة ينطوي فقط على إنشاء صلات عصبية جديدة وليس بإنشاء نسخ من (معدات استنتاجية معقدة)[17]. وعدم وجود تمايزات يبدو ضروريا، بسبب أن : الاستعارات تُكتسب عند حدوث تجربتين في مرة واحدة. أما إذا كان الترابط الاستعاري من شأنه أن يؤدي إلى حصول التناقض في المجال الهدف، فإن الاستعارة لن تكتسب. التناقضات العصبية، هي إعاقات متبادلة[18]. فكل رابط مقترح من شأنه أن يؤدي إلى إحداث تناقض مع البنية المتأصلة للمجال الهدف سوف يعاق، ولذلك فإنها لن تكتسب أبدا.

وفي الأخير يرى المؤلفان أن تموقع نظرية الاستعارة ضمن النظرية العصبية اللغوية، يملك العديد من المزايا منها:

- إنها تمنحنا تفسيرا لطريقة تجسيد كيفية اكتساب الاستعارات الابتدائية: فالاستعارات الابتدائية الكلية تنشأ عن تجارب ابتدائية كلية.

- تمنحنا تفسيرا لوجود التفكير الاستعاري، ولماذا هو عاد ولا مفر منه : فالتنشيط العادي لمجالين اثنين ينتج من توظيف الروابط العصبية الحلقية نفسها.

- تتوافق الاستعارات بشكل طبيعي مع باقي ما في النظرية العصبية اللغوية.

- التسنين العصبي يوفر آلية لتمييز دينامية استخدام الاستعارة في السياق وفي الخطاب.

- بما أن النظرية العصبية اللغوية أصلها النماذج (أو القوالب) التحسيبية المحددة[19] ، فإن هناك تفسيرات تحسيبية محددة لكيفية عمل الاستعارات بشكل دينامي.

الاستعارة والتسنين الدينامي[20] :

تسنين وإدماج[21] : يرى المؤلفان أن النظرية العصبية اللغوية، مشروع بدأ سنة 1988 واستمر حتى اليوم. وعلى مدى ما يقرب من الفترة نفسها، طور جيل فوكونيي ومارك تيرنر Gilles Fauconnier - Mark Turner (2002) نظرية الفضاءات المدمجة[22] ، وإن كانت مختلفة من حيث نطاقها وغرضها، إلا أنها تتداخل في نقاط مهمة من بعض الجوانب مع النظرية العصبية اللغوية.

إن نظرية الإدماج تعطي كل تسليم للثبات أو الدوام، أي البنية التصورية الدائمة التي تستخدم في التسنين. بعبارة أخرى، فإنها تفترض أن جميع البنية التي دعوناها بعملية التعليم، تشمل الترابطات الاستعارية بين

مجالات المصدر والهدف، فضلا عن مخططات الصورة وقوة دينامية المخططات والأطر[23] والطرازات البدئية [24] والترابطات الكنائية...

إن نظرية الاندماج (أو الامتزاج) هي معنية مركزيا باستخدام كل هذه البنية التصورية العامة في أمثلة خاصة. أي أنها منشغلة بالاندماج التصوري[25]: أي كيف نركب البنيات التصورية لاستخدامها في حالات خاصة، لاسيما في الحالات التخيلية.

الفضاء المدمج هو الفضاء الذهني الذي يركب تخيليا عناصر تنتمي لما لا يقل عن فضاءين اثنين آخرين مبنيان من قبل نسقنا التصوري العادي الدائم[26].

تطبيقات نظرية الاستعارة : خصص المؤلفان هذه النقطة للحديث عن مجالات تطبيق نظرية الاستعارة، وذكرا أنه خلال الخمسة والعشرين عاما منذ أن اكتشفا لأول مرة الاستعارة التصورية، قدّم الباحثون تطبيقات مثيرة للنظرية في حقول متنوعة مثل النظرية الأدبية والدراسات القانونية واللسانيات وفلسفة العلوم. كما حددوا الاستعارات التصورية في جوهر الشعر والقانون والسياسة وعلم النفس والفيزياء وعلوم الحاسوب والرياضيات والفلسفة. كشفت أبحاثهم كيف تبنين الاستعارة طريقة تفكيرنا - و ما تمنحه الأفكار أيضا - في التخصصات الفكرية التالية :

- **في التحليل الأدبي:** أثبت لايكوف وتيرنر في عملهما المشترك More Than Cool Reason(1989)، أن الاستعارات في الشعر هي في جزء كبير منها، تمديدات وحالات خاصة من استعارات تصورية عادية أو مألوفة وثابتة، مستخدمة في الفكر واللغة اليوميين. والابداع الاستعاري للشعراء يرد بهذه الطريقة من أجل تأليف لا يكون بابتكار جديد للتفكير الاستعاري بصفة كلية، ولكن في حشد الأشكال الموجودة سابقا للتفكير الاستعاري لتشكيل امتدادات جديدة وتأليفات من ترابطات استعارية سابقة أو معروفة.

- **في السياسة والقانون والقضايا الاجتماعية**: أهم تطبيق لنظرية الاستعارة التصورية تم في مجالات القانون والسياسة والقضايا الاجتماعية. وقد كتب المنظر القانوني ستيفن وينتر Steven Winter بشمولية في مواد القانون المعدل وفي كتاب كبير اسمه A Clearing in the Forest (2001)، حول الدور المركزي للاستعارة في الحجاج القانوني. حيث تكثر الاستعارات القانونية، من استعارة "المؤسسة فرد" ، إلى استعارة "الملكية الحقيقية حزمة من الحقوق"، إلى الفهم الاستعاري المتطور للملكية الفكرية. كما يبين وينتر، أنه من الشائع بالنسبة للمحكمة العليا استخدام استعارات لتمديد المقولات القانونية المطورة في قرارات سابقة. وبالتالي أصبحت الاستعارة أداة قانونية قوية لها تأثيرات في مدار حياتنا الاجتماعية.

- **في علم النفس**: أثبت تحليل الاستعارة أهمية كلٍّ من علم النفس المعرفي والسريري. بعد أن هيمنت الفكرة القديمة على علم النفس المعرفي التي تقول إن التصورات كلها حرفية وليست متجسدة. لكن ما كتب حول نظرية الاستعارة قد وفّر أدلة دامغة ضد هذا الرأي، وفتح إمكانية للاهتمام بعلم النفس المعرفي أكبر بكثير، وهو إلى حد ما موجود بالفعل.

ـ **في الرياضيات**: إذا كان ميدان ما موصوفا بأنه حرفي وغير متجسد وموضوعي، فهو الرياضيات. على الرغم من ذلك فقد بيّن لايكوف ونونيز Nunez (2000) أن الرياضيات هي أيضا استعارية من البداية إلى النهاية.

ـ **في اللسانيات المعرفية**: تعد نظرية الاستعارة فرعا بديلا ومركزيا في مجال اللسانيات المعرفية، وهو يسعى إلى توفير الأسس التفسيرية للأنسقة التصورية واللغوية في الدراسة العامة للدماغ والعقل. على هذا النحو، فإنه يستند ويسعى إلى إدماج عمل جديد في علم النفس المعرفي، وعلم الأعصاب المعرفي، وعلم النفس التطوري، لتشكيل صورة موحدة تستطيع أن تشرح العديد من المظاهر اللغوية بقدر الإمكان، من النحو إلى علم الدلالة إلى الخطاب. أن تطوير النظرية العصبية اللغوية يزال جاريا، سعيا لتقديم نظرية

موحدة للفكر واللغة على أساس التحسيب العصبي (Regier 1996 ؛ نارايانان 1997؛ فيلدمان ولايكوف).

ـ **في الفلسفة**: يرى المؤلفان أن كتابهما "الاستعارات التي نحيا بها" بدأ جزئيا كمحاولة للرد على مزاعم مؤثرة حول الاستعارة أدلى، بها إثنان من الفلاسفة الرواد المعاصرين الأمريكيين، هما دونالد دافيدسون Donald Davidson، الذي ادعى أن الاستعارات لا معنى لها، وجون سيرل John Searle، الذين ادعى أن هناك مبادئ دلالية وذريعية تسمح بتعيين أحد المعاني الحرفية للجمل الاستعارية. وأدرك المؤلفان أن حججهما كانت تستند إلى الافتراضات المشتركة التي قيدت كلا من الفلسفة التحليلية في جميع أنحاء التقليد الغربي، يعني أن التصورات كلها واعية وحرفية وغير متجسدة، أي ليست محسومة من قبل الجسم والدماغ.

الهوامش:

---

1 -George Lakoff and Mark Johnsen (2003) Metaphors we live by. London: The university of Chicago press.

2- جورج لايكوف ومارك جونسن: الاستعارات التي نحيا بها. ترجمة: عبد المجيد جحفة، ط 1 دار توبقال للنشر - الدار البيضاء،1996.

3 -conceptual metaphor

4 -metaphorical mappings

5- الإشارة هنا إلى مؤلف آخر لهما صدر سنة 1999 بعنوان: Philosophy in the Flesh أو "الفلسفة في الجسد". وكل ما هو وارد بين قوسين على هذه الشاكلة هو عبارة عن أبحاث ودراسات للمؤلفين أو لآخرين.

6- deep analysis

7 -Metaphors for Metaphor

8- يرى المؤلفان أن جزءا كبيرا من التحول الثقافي ينشأ من إدماج تصورات استعارية جديدة وفقدان أخرى قديمة. فمثلا، يعدّ ما يسمى تغريب الثقافات عبر العالم، في جزء منه، أمرا ناتجا عن إدماج استعارة "الزمن مال" في هذه الثقافات. يراجع: الاستعارات التي نحيا بها (1996)، ص: 150.

9 -Projection Metaphor

10 - images

11- image-schemas كما يمكن ترجمتها بترسيمات الصورة

12 - Primary Metaphor

13- أي كلما زادت الكمية زاد الارتفاع. وهذا ما يسمح بتأسيس استعارة "الأكثر فوق" تجريبيا. ومن الأمثلة اللغوية لهذه الاستعارة التصورية يذكر المؤلفان: لم يتوقف عدد الكتب المطبوعة كل سنة عن الارتفاع، ارتفعت عائداتي في السنة الماضية،...، لقد نزلت أرباحه هذه السنة... يراجع: الاستعارات التي نحيا بها (1996)، ص 35.

14 - enactment

15 - neural parameterizations (أو المَعلَمة العصبية)

16 - neural linksأو وصلات عصبية

17- هي الترجمة الحرفية لعبارة complex inferential machinery

18 - mutual inhibitions

19 - explicit computational models

20 - Metaphor and Dynamic Enactment

21 - Enactment and Blending

22 - blended spaces

23 - frames

24 - prototypes

25 - conceptual integration

26- تراجع التفاصيل والأمثلة المقترحة في السابق:

Metaphors we live by (2003):PP 262.264

II– الملف: تلقي الخطاب الشعري

تلقى لغة أبي العلاء في التراث النقدي

أ. علي حمدوش

جامعة تيزي وزو

اتخذ دارسو المعري من ديوانيه: اللزوميات وسقط الزند ورسائل الحكمة والأدب مرجعا يفسرون منه ما شاؤوا ويتأولون فيه ما أرادوا، وكأنما استوعبت هذه الناحية جهد الباحثين، فلم يفرغوا منها ولم يثنوا أعنة أقلامهم إلى غيرها من خصائص أبي العلاء. وأنها كثيرة ومتشعبة. وكلها جديرة بالنظر. ومن هذه الخصائص التي تجل فيها الأقلام جولتها في شاعريته أو عقيدته، أنه كان لغويا حقيقا لهذه الصفة في أوسع دلالتها. لقد اتجهت عناية الباحثين في خصائص أبي العلاء إلى ما ترك من رائع النثر والشعر وما حواه شعره ونثره من خطوات في الحياة تخالف مألوف الناس. فأرادوا الحديث في عقائده وآرائه، ولتصانيف شعره ألوانا مختلفة تشعبت في ميدان النقد والجدل.

لكن من خصائص أدب أبي العلاء التي لم تحظ بالعناية الكافية في شاعريته أو عقيدته، أنّه كان لغويا حقيقيا بهذه الصفة في أوسع دلالتها.

فمنظومه ومنثوره يشهدان أنّه قد وسع اللّغة مبحثا ولفظا، وشارك اللّغويين في عملهم وتصرفهم وجاذبهم الرأي في موضوعات النحو والصرف والاشتقاق.

يقول ياقوت: ((كان من أهل محلة النعمان من بلاد الشام، كان غزير الفضل ، شائع الذكر، وافر العلم، غاية الفهم، عالما باللّغة، حاذقا بالنحو، جيد الشعر، جزل الكلام))[1].

كان أبو العلاء المعري يعرف من نفسه ذلك العلم، به همته إلى التأليف في فروع اللّغة. وكان أهل عصره يعرفون ذلك منه، كيف لا ؟! وهو الذي ولد في بيت علم وأدب. لقد قصد مسجد المعرة وهو في صباه وأخذ العربية عن قوم من بلده كبني كوثر[2]، وحصل من العلوم على قدر ما يسرته له بلدته المعرة. غير أنّ اللّبنات الأولى في تكوينه الثقافي كانت على يد أسرته، وهم بيت علم وأدب، وأكثر قضاة المعرة

وشعرائها منهم[3]. وممن روى عنهم أبو العلاء من أسرته: جدّه أبو الحسن سليمان بن محمد وكان قاضيا، فاضلا، فصيحا، شاعرا محدثا، وجدّته أم سلمة بنت الحسن بن إسحاق بن بلبل وكانت عالمة بالحديث، وأبوه عبد الله. وكان أديبا لغويا وشاعرا، روى عن ابن خالويه وعن جماعة من علماء حلب والمعرة[4].

أتيح لأبي العلاء في كنف هذه الأسرة العالمة أن ينهل من ثقافتها ما أعانه على نظم الشعر، وهو ابن إحدى عشرة سنة. ولمّا كانت معرة النعمان تفتقر إلى عالم مكين، يرضي طموح أبي العلاء إلى المزيد من العلم، توجّهت همّته إلى حلب حيث قرأ على محمّد بن عبد اللّه بن سعد النحوي وغيره من بني الكوثر، وأصحاب (ابن خالويه) النحوي المشهور. ويبدو أنّ أبا العلاء قد تتلمذ على أشهر علماء وأدباء وقراء عصره، وهذا ما يؤكّده أحد الباحثين ((ودخل أبو العلاء وهو لا يزال حدثا إلى حلب فقرأ الأدب والنحو على عدد من أهل العلم فيها، ثمّ قرأ على بعض مشاهير المعرة كثيرا من العلوم الدينية والعربية. وهي العلوم التي كانت متداولة يوم ذاك بين الأدباء والعلماء))[5]. أمّا رحلته إلى طرابلس الشام، فيكاد القفطي أن ينفرد بهذا الخبر دون سواه من معاصري أبي العلاء قال: ((ولمّا كبر أبو العلاء، ووصل إلى سن الطلب أخذ العربية عن قوم من بلده، كبني كوثر أو من يجري مجراهم من أصحاب ابن خالويه وطبقته، وقيّد اللّغة عن أصحاب بن خالويه أيضا، وطمحت نفسه إلى الاستكثار من ذلك فرحل إلى طرابلس الشام وكانت لها خزائن كتب قد أوقفها ذوو اليسار من أهلها))[6].

سعى أبو العلاء إلى العلم سعيا، فقد رحل إلى بغداد طلبا للعلم والاستكثار فيه، وللاطلاع على الكتب التي كانت عاصمة الدولة العباسية تعج بها.

ففي سنة تسع وتسعين وثلاث مائة سافر إلى بغداد، وأقام بها سنة وتسعة أشهر[7]، كانت شهرته قد سبقته إلى بغداد، فلمّا قدمها، دخل على علي بن عيسى الربعي، ليقرأ عليه النحو، فقال له: ((ليصعد الإسطبل))[8]، ويقصد بذلك الأعمى، فخرج مغضبا، ولم يعد إليه لكن ابن العديم، يذكر في إنصافه، أنّه أخذ العلم عن أبي الحسن علي بن الربعي، وأبي أحمد عبد السلام بن الحسن البصري المعروف بالواجكا، وأبي عبد الكريم بن الحسن السكري النحوي اللّغوي[9]. وذكره ابن العديم في

عداد الشيوخ الذين أخذ المعري اللّغة والنحو عنهم قال: ((وسافر أبو العلاء إلى بغداد سنة تسع وتسعين للاستكثار من العلم، فأخذ بها على أبي الحسن علي بن عيسى الربعيّ، وآبى أحمد عبد السلام بن الحسن البصري المعروف بـــ (الواجكا) وأبي علي عبد الكريم بن الحسن بن حكيم النحوي اللّغوي)) [10].

من الثابت أنّ أبا العلاء قد ورد بغداد سنة تسعٍ وتسعين وثلاث مئة، وأنّه أقام بها سنة وتسعة أشهر، أو سنة وسبعة أشهر قضاها في الاطلاع على كتب "دار العلم" أغنى مكتبة في عصر. ولقي عددًا من رجالات بغداد وشيوخها، منهم الشريف المرتضى وأخوه الرضي، ومنهم عليّ بن عيسى الربعي وعبد السلام البصري ناظر دار العلم. قال ابن العديم: ((وبلغني أنّه إنّما دخل بغداد لتعرض عليه الكتب التي في خزائن بغداد ولم تكن رحلته لطلب الدنيا))[11]. وقد أكّد المعري رحلته إلى بغداد في أكثر من موضع من كلامه. ومهما يكن من احتفال أهل بغداد بمقدم أبي العلاء إليهم، سواء أصح احتفالهم به أم لا - فإنّ الرجل حظي بما كانت تصبو إليه نفسه من حبّ الاطلاع والتزود بالمعرفة والعلم بتردده على مكتبه دار العلم، حيث تزود من معارفها وما طاب له. واجتمع بكثير من علماء بغداد وقرأ عليهم شعره، وتجاذب معهم مختلف المسائل التي كانت تهمه، إلاّ أنّ رجلا كأبي العلاء، أوتي من رهافة الحس، ورقة الشعور قدرا كبيرا، لم يستطع البقاء في بغداد، إثر الحادثتين اللّتين حدثتا له فيها، وكانت الأولى، وسببها الحسد بعد انتشار صيته وعلو شأنه، وقد ذكرناها آنفا. أمّا الثانية، فكانت تعصبه للمتنبي، وما حصل له في مجلس الإمام المرتضى من الإمام وجلسائه، ولعلّ هذه الحوادث، التي جرت له، علاوة على سماعه نبأ وفاة والدته عجّلت بعودته إلى المعرة، بعدها كان عازما على أن يقيم فيها آخر الدهر، على الرغم من أنّ حزنه على بغداد، كان شديدا حين فارقها. لقد أفاد المعري كثيرا من هذه الرحلة، إذ عرضت عليه كتب بغداد، فوعاها حفظا وفهما. قال ابن العديم: ((ثمّ إنّه بعد ذلك بعد ما قابل الرضي والمرتضي طلب أن تعرض عليه الكتب التي في خزائن بغداد، فأدخل إليها، وجعل لا يقرأ عليه كتاب إلاّ حفظ جميع ما يقرأ عليه))[12].

إنّ حبّه للعلم جعله دائم السعي في طلبه، فلا غرابة إن كان مضرب المثل في علمه وأدبه، وقد شهد بعلمه مشاهير معاصريه. ومنهم تلميذه التبريزي الذي يقول عنه: ((.. ما أعرف أنّ العرب نطقت بكلمة لم يعرفها المعري))[13].

يقول ابن فضل اللّه العمري: ((كان أبو العلاء مطلعا على العلوم لا يخلو في علم من الأخذ بطرف، متبحرا في اللّغة، متسع النطاق في العربية))[14]. ويقول البغدادي: إنّه ((كان عالما باللّغة حافظا لها))[15]، ويقول ويضيف ابن الجوزي: أنه: ((مع اللّغة، وأملى فيها كتبا، وله بها معرفة تامة))[16]، ويقول الذهبي: إنّه ((كان عجبا في الاطلاع الباهر على اللّغة وشواهدها))[17].

إنّ هذه النصوص المقتبسة من المصادر العربية القديمة، لشهادة على ما كان يتمتع به من ثقافة واسعة في اللّغة، إذ لم تكن هناك شاذة إلاّ وهو يعرفها ويعرف شواهدها في النثر العربي.

كانت رحلة أبي العلاء إلى بغداد نهاية تطوافه. عاش فيها عزلته بعد أن تحطمت آماله على صخرة الواقع الأليم، الذي كان يحيط به فيها. وقد يرى بعض الباحثين أن أبا العلاء: ((كان من اليسير عليه، أن يعيش ببغداد ألوانا من العيش وهو واثق بالظفر والنجاح، كان يستطيع أن يعيش عيشة الشعراء، فينال من سراة العراق ما يكفل له الثروة والغنى، وكان يستطيع أن يعيش عيشة اللّغويين، وأن يحيا حياة الفلاسفة في عصره، ولكنه انصرف عن ذلك كلّه، فلم يرض إلاّ هذا السجن الذي أنفق بقية حياته فيه))[18].

فإن كان أبو العلاء زاهدا في الحياة وملذاتها فإنّه لم يستطع أن يزهد في العلم والتأليف، اللذين قد ملكاه واستأثرا به. كلاهما يكلفه عشرة الناس لاحتياجه إلى من يقرأ له ويكتب عنه. فالرجل لم يكد يبدأ سيرته الشاقة بمعرة النعمان حتّى أخذ الناس يسعون إليه وأخذوا يدرسون عليه اللّغة وآدابها. لقد أصبح شيخا يؤمّه التلاميذ للاستفادة ويسعى إليه العلماء للاستزادة. ولعلّ من المفيد أن نذكر أنّ أكثر كتب أبي العلاء قد ألفت بعد هذه المرحلة من حياته فقد ذكر القفطي في (أنباه الرواة) ((أنّ المعري لمّا عاد من بغداد إلى المعرة، لزم منزله وشرع في التصنيف وأخذ عنه الناس

وسار إليه الطلبة من الآفاق))[19]. وأورد ابن العديم القول الآتي لأبي العلاء: ((لزمت مسكني منذ سنة لأربع مائة واجتهدت على أن أتوفر على تسبيح الله وتمجيده، إلاّ أن أضطر إلى غير ذلك فأمليت أشياء، وتولى نسخها الشيخ أبو الحسن علي بن عبد الله بن أبي هاشم أحسن الله معونته))[20]. لقد أخذ عن المعري خلق كثير، قال ابن فضل الله العمري في (مسالك الأبصار): ((وأخذ عنه خلق كثير لا يعلمهم إلاّ اللّه عزّ وجل كلّهم قضاة وأئمة وخطباء وأهل تبحر، وديانات واستفادوا منه، ولم يذكره أحد منهم بطعن ولم ينسب حديثه إلى ضعف ولا وهن)) [21].

كان أبو العلاء واسع الاطلاع على أساليب البلغاء، بصيرا بأسرار البلاغة، عالما باللّغة، محيطا بالغريب والنادر منها، وهذا الاهتمام يعود إلى ما كان يملكه من ثروة ضخمة من اللّغة، لا يكاد يضارعه في ذلك أحد بشهادات معاصريه الذين يذهبون إلى أنّ العرب لم تنطق بكلمة لم يعرفها الشيخ، وأنّه في المشرق يقابل ابن سيدة في المغرب واضع المخصص والمحكم[22]. فالاهتمام اللّغوي الذي نراه منتشرا في أدب أبي العلاء المعري، لا يكاد يوجد عند شاعر آخر أو أديب، فجاءت أعماله حافلة بأساليب التعقيد اللّغوي والإغراب الذي يعتمد على خفاء المعنى المقصود من ألفاظه، ممّا يدفع القارئ إلى الاستعانة بالمعاجم لتوضيح معانيها الدّقيقة، ولعلّ هذا من أسباب الاختلاف بين الباحثين في أدب أبي العلاء المعري في تفسير بعض أقواله.

إنّ أهمية اللّغة عند المعري لم تكن وسيلة التعبير فقط، بل كانت أداة للتعليل والإدراك الكلي. إنّه تجاوز جميع الطرائق والمناهج النظرية التي درج عليها واضعو المعاجم اللّغوية في عصره. فكان يؤمن بأن اللغة توقيف وليست الاصطلاح بشريا[23]. دخل بعالمه اللّغوي إلى المجهول الكوني والغيبي والحيرة التي زادت في مأساته جرّت وراءها طائفة من التساؤلات: أليست في اللّغة ظاهرات الطبيعة والوجود نفسها؟. من مصدرية واشتقاق أي من أصل وتوليد؟... أليس في اللّغة العربية كل مظاهر التغير في عالم الكون والفساد مثل الأعراب المتغير بالعوامل ؟، أليس في اللّغة أشياء الحياة كلها من تعدية ولزوم؟. أليس في اللّغة جسم وروح كاللفظ والمعنى؟! أليس في اللّغة عالم غيب وعالم شهادة في المضمر والمظهر، قال:

ما زال ملك اللّه يظهر دائبا إذ آدم وبنـــوه في الإضمار.[24]

أليس في اللّغة نثر ونظم مثلما في الوجود حل وعقد؟... إذن ففي طبيعة اللّغة حياة ومجهول، بل هي عالم أكثر تعبيرا عن عالمنا الخفي.

رأى المعري في اللّغة إعرابًا وبناءً أي زمانًا ومكانًا وحركة وسكونًا أي وجودًا وعدمًا وتغيرًا قال:

والفتـــى كاسمه، المنصرف هذا الجسم، يلقي التغيير والتقليبا[25]

ورأى فعلا صحيحًا ومعتلا أي كونًا وفسادًا:

أعللت علة، قال وهي قديمة أعيى الأطبة كلهـــــم إبراؤها[26]

وعلى ضوء قواعد البلاغة والتشبيه والمجاز بكل أنواعه والكناية والجناس يدرس الحياة فيما هي واقع وفيما هي أسمى. قال:

تجانست البرايا فـــي معـــانٍ ولم يجلب مودتـــها الجناس[27]

كما يدرس خفايا الإنسان وخباياه في ميدان العروض والقافية، إذ لم يكن يقصد من ورائها الزخرف والتنميق على عادة من سبقه كابن العميد، بل ما قصده المعري من هذه العناصر التي ذكرناها هو الطريقة التي اعتمدها في التفكير. ولهذا نجد كثيرًا من أعماله قد أخفت مراميها على عامة الناس، ليس في عصره فقط بل هذا الغموض قد أثر حتّى في الدارسين المحدثين، الذين تعودت وجهات نظرهم في تناول آثار المعري، وبخاصة في موضوع عقيدته الذي تضاربت الآراء فيه.

يحدّثنا أبو العلاء نفسه في هذا الموضوع، في كتابه "زجر النابح" كيف تحامل عليه معاصروه ورموه بالإلحاد، نتيجة قصورهم في البحث اللّغوي ومعرفة خفايا اللغة وأسرارها وما تحمله من رؤى فكرية وكونية.

ومن يعد إلى هذا الكتاب "زجر النابح" يجد أبا العلاء يرد فيه على الذين اتهموه بالإلحاد في عصره. سوف يشده الباحث حول كلّ ما كتب عن هذه الشخصية وألصق بها من تهم نتيجة عدم فهم الدرس اللّغوي والمناحي، التي كان يرمي إليها أبو العلاء.

كانت طريقته المعري في الدفاع عن نفسه وإبعاد الشبهات والمطاعن عن شعره تقوم على توضيح المعنى الذي قصد إليه في كل بيت، جعله الطاعن غرضا له، فأساء فهمه وحرفه عن موضعه. وكان جلّ اعتماده في هذا على ثقافته الواسعة واطلاعه

العميق الشامل على كل ما يمت بصلة إلى العلوم الإسلامية واللّغوية ومعرفته العميقة بأساليب البيان العربي، مؤكدًا أنّ كلامه وإن أتى ظاهره عامًا شاملاً فإنّه خرج على الخصوص، أو أنّ فيه حذفًا، أو أنّه جاء على سبيل العكس أو على سبيل المجاز. كان من الطبيعي أنّ يكثر من الاستشهاد على صحة رأيه بما كان يملكه من ثروة لغوية لا ينافسه فيها أحد.

يقول مثلا في تعليقه على البيت الآتي:

لعلّ قــران هــذا النجم يثني إلى طرق الهدى أمما حيارى[28]

قال أبو العلاء في الرد على من اعترض عليه في هذا البيت المعنى: لعلّ الله يهديهم بطلوع هذا النجم، وهذا على المجاز كما تقول: "أحسن إلي يوم الجمعة"، ولم يحسن إليك وإنّما ذلك الإحسان من الله فيه. وهو كقولهم: "ليل نائم"[29]. ومن الأمثلة التي تخبرنا على تفقهه في علوم اللّغة وعلم البيان والأديان، يقول في الرد على من اعترض عليه في هذين البيتين[30]:

كتاب محمد وكتاب موسى وإنجيل ابن مريم والزبور

نهت أمما فما قبلت وبارت نصيحتهــا فكل القوم بور[31].

"كتاب محمّد" مبتدأ غير متعلق، وما بعده عطف عليه، إلى قوله "الزبور"، ثمّ جاء الخبر في قوله: "نهت أمما... البيت" و"نهت" راجعة إلى الكتب. وهذا بيّن مشهور، لأنّ كلّ أمّة لم تقبل أمر نبيها، وإنّما قبله بعضهم.

إنّ الإسلام هو أشرف الملل، قد أظهر المنتسبون إليه أشياء هي محظورة فيه، كشرب الخمر والمراباة وغير ذلك من المناكير، وهم مع ما يفعلون يأملون الرحمة ويرجون العفو ويقرون بالوحدانية، وإنّ الله لعفوٌ رحيم. وإنّما أتى هذا المنكر من جهله بأحكام المنظوم وقلة خبرته باتصال الجمل بعضها ببعض.[لعلّه قرأ البيت] الأول منها دون أن يتبعه بالآخر فظنّ - ومعاذ اللّه أن يذهب المؤلف إلى ذلك - أنّ البيت الثاني تفسير للأوّل، وليس كما ظنّ. وإنّما هذا فن من القريض يسمى الإغرام وهو دون التضمين[32].

إنّ هذه الأمثلة أوردناها حول موقف أبي العلاء من خلال كتاب (زجر النابح) وما هي إلاّ عيّنات بسيطة ممّا قيل حول هذا الموضوع الذي يتطلب دراسة متخصصة عن عوالم أبي العلاء اللّغوية.

وعى المعري العربية حفظا واستيعابا وتعمقا، يشهد له بذلك ثروة لغوية ضاقت بطون المعجمات عن الإحاطة بها. وطبيعي لمن يكون له هذه الثروة من اللّغة أن يهتم بفن بالغريب ويبتعد عن المبتذل. فهو كان شديد الممارسة للألفاظ، فلم يجد فيها من الوحشة والغرابة ما يجد من كان أقل منه دراسة. وهذا يدل على أنّه لم يتعمّد الغريب ليستر تحت ما يريد من سخرية أو تهكم. ويقوّي هذا الكلام، أنّ أبا العلاء صرّح في نظمه ونثره بما هو أولى بالكتمان والإخفاء من غيره، فقد جاهد بما يعتقده ويأباه في باب العقائد، واعترض على المذاهب والنحل وانتقد الحكومات والعادات والأخلاق ولم يتعمد إخفاء شيء من ذلك تحت كلمة حوشية أو لفظة غربية. لقد استغلّ اللّغة على حد قول بول فاليري (Paul VALLERY) إلى أبعد الحدود مبتعدا عن الكلام العادي بواسطة الأصوات والأوزان والأساليب البيانية، وكل الوسائل التي تتيحها لصورة البشرية. وهذا ما يراه الفلاسفة المسلمون العرب، أن اللغة الشعرية لا تهدف إلى الإفهام وحده، بل إلى التعجيب والإلذاذ. ومن ثمّ تتجاوز الدّلالات الوضعية الثابتة للألفاظ وتتحرف عمّا هو مألوف وشائع في اللّغة دلاليا وتركيبيًا وهنا يصبح استعمال اللّغة خارجًا عن الأصل، باحثا عن التخييل[33]. وهي نظرية لا تختلف عن المفاهيم السائدة في العصر الحديث حول مفاهيم نظام الانزياح وخرق قانون نظام اللّغة وتوليد الصور والمعاني الجديدة. إنّ هذا التخييل الذي أشار إليه الفلاسفة يعدّ جزءًا من البناء الكلي لرؤية الكاتب، لأنّ اللّغة حسب لوسيان جولدمانLucien GOLDMANN هي اللّغة التي تتشكل من خلال العمل الفني، والّتي هي جزء من رؤية الكاتب إلى العالم.

إذا كانت ظاهرة التعقيد سمة بارزة في الشعر العربي بعد القرن الثالث للهجرة، حيث أصبح النّاس يعنون بالشكل أكثر مما يعنون بالحقيقة نفسها، فقد طغى التصنع في جميع شؤون الحياة، أترفت الحياة العربية وأترف الفكر العربي، ولم يعد هناك إلاّ التصنع والتكلّف في شؤونها، وكانت عنايتهم بألفاظهم تفوق عنايتهم بمعانيهم. يقول

الجاحظ: ((أمّا أنا فلم أر قطّ أمثل طريقة في البلاغة من الكتاب، فإنّهم قد التمسوا من الألفاظ ما لم يكن متوعرا ومتوحشا ولا ساقطا سوقيا))[34]. ويضيف: ((وأن الكتاب لا يقفون إلاّ على الألفاظ المتخيرة والمباني المنتخبة وعلى المخارج السهلة والديباجة الكريمة وعلى الطبع المتمكن وعلى السبك الجيد وعلى كلّ كلام له ماء ورونق: وعلى المعاني التي إذا صارت في الصدور غمرتها وأصلحتها من الفساد القديم، وفتحت للسان باب البلاغة، ودلت الأقدام على مدافن الألفاظ وأشارت إلى حسان المعاني[35])). لقد انعكس هذا التصنّع في الفن فالتجأ كثير من الأدباء إلى تعقيد تعبيرهم، حتّى كاد الشعر أن يستحيل إلى عمل لغوي.

أمّا المعري فقد خالف من سبقه، لم يعتمد على الأساليب التي انتهجها سابقوه، بل اتبع طريقة جديدة، لها خصوصيتها، نابعة من مرجعيته الثقافية، التي كان يتمتع بها دون سواه.

جاء أبو العلاء في مرحلة جديدة، وهي مرحلة كانت تفترق افتراقا شديدا مما سبقها من مراحل، إذ كان أصحابها ما يزالون يصعّبون نثرهم ضروبا من التصعيب. فكان يعرض عليهم بعض ما استطاع أن يصل إليه من هذه الضروب كي يتفوّق عليهم ويستعلي بآثاره على آثارهم وقد حقّق ذلك عن طريق اللّفظ الجديد والنزعة التعليمية.

أمّا الألفاظ، فقد ألزم المعري نفسه السجع في معظم نثره. وكانت له عناية شديدة بالتجنيس، واضطره هذا الأمر إلى تكلف ألفاظ الغريب التي لم تأت عفو الخاطر بل نتيجة لما أملته عليه نزعته التعليمية ومصادره الثقافية.

إن ثروته اللّغوية التي أكسبها هي من مصادر كثيرة ومتنوعة منها القرآن الكريم والحديث الشريف والشعر القديم إضافة إلى مصطلحات العروض والنحو والصرف وغير ذلك من المصطلحات العلمية والرموز التاريخية والأخبار الأسطورية، التي جاءت متضمنة في ثنايا أعماله النثرية والشعرية. وهذا ما يتطلب من القارئ دراية كبيرة في الثقافة حتى يتسنّى له فكّ ألغازها.

لقد كان بصيرا بغريب الألفاظ وتفسير المعاني ولبقا في توضيح الإرشادات فاتجه إلى دواوين الشعر يشرح غامضها ويكشف خافيها. وممّا يذكر من كتبه في ذلك

"معجز أحمد" أو "اللاّمع العزيزي" وهما شرح ديوني المتنبي، و"ذكرى حبيب" وهو شرح الغريب في شعر أبي تمام، و"عبث الوليد"، للبحتري بالإضافة إلى الشروح والتفاسير التي أولاها إلى أعماله حتّى لا يكون علة على الناس بل خادمهم. من مصنّفاته التي قدم لها شروحًا نجد "ضوء السقط"، و"راحة اللّزوم" و"السادن" إلى غير ذلك من الرسائل العلمية والكتب التي اختصت في مجال النقد كشرح كتاب "زجر النابح" الذي ذكرناه آنفا.

إذا استثنينا ما كان من صنيع أبي العلاء في (رسالة الملائكة)، جاز لنا أن نقول إنّه ليس فيما نملك من آثاره تأليف لغوي محض، أو بحث في كتاب مستقل وإنّما استثنينا (رسالة الملائكة)، لأنّها على ثوب خيالي، ذات أسلوب لغوي محكم في اشتقاق أسماء الملائكة وما إليها ممّا يكون في الدار الأخرى. وهذا الصنيع نفسه ينطبق على (رسالة الغفران) وما تحمله من خصائص لغوية تمد الدارس المختص بما يصبو إليه. أمّا النزعة التعليمية التي طبعت أعماله، وكان لها أثرها في تعمده الغريب، حيث يتاح ذلك له لما يجد فيه من تلبية لحاجة تلاميذه إلى الاطلاع على أشتات اللّغة، ووطد هذه النزعة في نفسه طول مصاحبة التلاميذ له. وقد تحدثت الأخبار أنّه كان له عشرة من الكتاب يملي على كل واحد فنونا غير ما يملي للآخرين وهم يكتبون[36].

وبعد فهل لنا أن نمضي في التسليم بوجود النزعة التعليمية لدى المعري، وأن نسهب في توضيح العلاقة بين هذه النزعة وشغفه بالغريب دون أن يستوقفنا قول المعري نفسه في مصطلح فصوله:

((علم ربنا ما علم، أني ألفت الكلم، أصل رضاه المسلم وأتقي سخطه المؤلم، فهب لي ما أبلغ به رضاك من الكلم والمعاني الغراب))[37]. أمّا ظاهرة المصطلحات العلمية، كمصطلحات النحو والصرف والتورية والإلغاز والنجوم، فلا يعرف في أدباء العرب من استوعب في كلامه من أسماء هذه المصطلحات ما استوعبه المعري وكأنّه أحاط بكل ما يعرفه العرب من أسمائها وما يعتقده النحاة فيها، حتّى كاد المصطلح العلمي أن يكون أحد أركان التعبير لدى المعري، يعتمد عليه في ابتكار المعاني وتفريعها ويتخذه وسيلة لتزيين الكلام بالتورية والإلغاز. ومن هنا

كانت المزاوجة العلمية الأدبية من أهم السمات العامة لأسلوب المعري، الذي فتح باب الاجتهاد لمن جاء بعده من علماء القرون الآتية له.

إنّ الحديث عن أبي العلاء اللّغوي لا يستقل به درس واحد، لا سيّما في ميدان نثره الذي جاء حافلا بهذه المصطلحات والمعارف المبتكرة والمعبرة عن مصدر أبي العلاء في علوم اللغة وصنوفها. عسى أن يكون في هذه الإشارة ما يشجع الباحثين المختصين على مواصلة البحث حول هذه الشخصية التراثية العالمة.

الهوامش:

1- ياقوت الحموي: معجم الأدباء، المجلد الأوّل، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1991، ص397.

2- طه حسين وآخرون: إنباه الرواة عن أنباء النحاة للقفطي، (تعريف القدماء)، ص 30.

3- المرجع نفسه، ص 21.

4- طه حسين وآخرون: الإنصاف والتحرّي في دفع الظلم والتجرّي عن أبي العلاء المعرّي، لابن العديم، (تعريف القدماء)، ص 492.

5- عمر فروخ: أبو العلاء المعري، دار الشروق، ط1، أيار، 1960، ص 13.

6- محمد طاهر الحمصي: مذاهب أبي العلاء في اللغة وعلومها، ط 1، دار الفكر، دمشق، 1986 ص 23.

7- طه حسين وآخرون: معجم الأدباء لياقوت الحموي، م 1، (تعريف القدماء)، ص 17.

8- طه حسين: المجموعة الكاملة، ص 157.

9- طه حسين وآخرون: مرآة الزمان لابن الجوزي، (تعريف القدماء)، ص 515.

10- محمد طاهر الحمصي: مذاهب أبي العلاء في اللغة وعلومها، ص 36.

11- طه حسين وآخرون: الإنصاف والتحرّي في دفع الظلم والتجرّي عن أبي العلاء المعري بن العديم (تعريف القدماء)، ص 68.

12- المرجع نفسه، ص 544.

13- المرجع نفسه، ص 569.

14- شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في النثر العربي، ص 268.

15- البغدادي: تاريخ بغداد، ج 4، ص 240.

16- طه حسين وآخرون: المنتظم لابن الجوزي، (تعريف القدماء)، ص 18.

17- طه حسين وآخرون: عن تاريخ الإسلام للذهبي، (تعريف القدماء)، ص 190.

18- طه حسين: المجموعة الكاملة، ص 169.

19- طه حسين وآخرون: إنباه الرواة على أنباه النحاة للقفطي، (تعريف القدماء)، ص32.

20- طه حسين وآخرون: الإنصاف والتحري لابن العديم، (تعريف القدماء)، ص 525.

21- طه حسين وآخرون: مسالك الأبصار لابن فضل الله العمري، (تعريف القدماء)، ص 222.

22- خليل إبراهيم أبو دياب: المعمار الفنّي للّزوميات، الشركة العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، 1992، ص 91.

23 - عبد الله العلايلي: المعري ذلك المجهول، دار الأهلية للنشر والتوزيع، بيروت، 1981، ص36.

24 - أبو العلاء المعري: اللزوميات، ج 2، ص 275 .

25 - المصدر نفسه، ج 1، ص 96.

26 - المصدر نفسه، ص 43.

27 - المصدر نفسه، ج 2، ص 45.

28 - أبو العلاء المعرّي: زجر النابح، تحقيق أمجد الطرابلسي، مجمع اللغة العربيّة، دمشق، 1982، ص 17.

29 - المصدر نفسه، ص 18.

30 - المصدر نفسه، ص 55.

31 - المصدر نفسه، ص 55.

32 - المصدر نفسه، ص 56.

33 - جابر عصفور: مفهوم الشعر، القاهرة، 1978، ص 166.

34 - الجاحظ: البيان والتبيين، ج 1، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، (د.ت)، ص137.

35 - المصادر نفسه، ج 4، ص 24.

36 - طه حسين وآخرون: المنتظم لابن الجوزي، (تعريف القدماء)، ص 155.

37 - أبو العلاء المعرّي، الفصول والغايات، تحقيق محمود زناني، الهيئة العامّة للكتاب، القاهرة، 1977، ص 62.

استراتيجية التلقي في "كتاب المآخذ على شُراح ديوان أبي الطيب المتنبي" لابن معقل
المآخذ على شرح ابن جني أنموذجا.

أ.راوية يحياوي

جامعة تيزي وزو

إنّنا أمام التّراث بكلّ حمولاته، ونظرية القراءة بكلّ جاذبيتها. فتشتغل الدراسة على قطبين: قطب التّراث المتمثل في شروح ديوان المتنبي والمآخذ عليه، وبالتحديد كتاب المآخذ على شُراح ديوان أبي الطيب المتنبي لأبي العباس أحمد بن عليّ بن معقل الأزدي المُهلبيّ/ الجزء الأوّل: المآخذ على شرح ابن جنّي الموسوم بالفسُر وقطب نظرية القراءة، بما يحوي من أجهزة مفاهيمية وأفكار ومصطلحات.

وهدفنا المنشود من وصل القطبين، هو إعادة قراءة التراث وتحديثه، بوصله بالقضايا المعاصرة.

تعرّضنا في هذه الدراسة إلى الانفتاح الدّلالي وسلطة النص في ديوان المتنبي، ثم تتبعنا الأجهزة المفاهيمية والمنظومة المصطلحية الواردة في الكتاب، وبعدها حللنا الاستراتيجيات المعتمدة في التفسير، وبيّنا من خلالها كفاءات القارئ، لنضيء في الأخير كيف كانت الشروح القديمة، وهل تجاوزت الشرح؟

المدخل: الانفتاح الدّلالي، وسلطة النّص في ديوان المتنبي.

قال المتنبيّ مالئ الدّنيا وشاغل الناس[1]:

أنامُ ملء جفوني عن شواردها   ويسهر الخلق جرّاها ويختصم.

يفتح هذا البيت أساسيات نظرية القراءة، فمن خلال الفعل "أنام" يعلن الشاعر غياب المؤلف، الذي هو "موت المؤلف" عند رولان بارت (Roland Barthes)، والذي تصحبه "سلطة النص"، لأن "الخلق يسهر جرّاها ويختصم"، فهذه نبوءة من الشاعر نفسه، على أن ديوانه يبقى قبلة العلماء والمفسرين والشراح، يقول ابن خلكان:

((واعتنى العلماء بديوانه فشرحوه وقال لي أحد المشايخ الذين أخذت عنهم: وقفت على أكثر من أربعين شرحا ما بين مطوّلات ومختصرات ولم يفعل هذا بديوان غيره، ولا شك أنه كان رجلا مسعودا، ورزق في شعره السعادة التّامة))[2]. ومن بين تلك الشروح: شرح ابن جنيّ وشرح أبي العلاء المعرّي وشرح الواحدي وشرح التبريزي وشرح الكندي. وما هذه الشروح الكثيرة إلا دليل على سلطة النص في ديوان الشاعر وانفتاحه الدّلالي، حيث ((لا يشتغل النص إذا إلاّ حين / حيث ينفتح دلاليا، أي لما يكون، بتعبيره "مكـْتبنا" (Scriptible)، فيمنح نفسه للقارئ من منافذ متعدّدة، دون أن يكون ثمة باب رئيس تفضي إليه. فالنص المكـَتـْبن جسده))[3] ثم لا نغفل عن أهمية النصوص الشعرية في الثقافة العربية القديمة، فسلطتها أيضا متأتية من كونها ديوان العرب. فاهتم العلماء العرب بها كثيرا حفظا وشرحا ورواية.

لقد لفتت انتباهنا الشروحات الكثيرة لديوان واحد، وعدّها بعض العلماء مدوّنة لدراساتهم، ككتاب المآخذ على شراح ديوان أبي الطيب المتنبي، للعالم ابن معقل الأزدي، الذي سندرسه، وما كثرة الشروح لهذا الديوان إلا دليل ((تنوع المعاني التي يضعها كلّ شارح للقصيدة ذاتها، ففي الوقت الذي يرى فيه أحد الشارحين معنى ما في بيت من الأبيات، أو في قصيدة من القصائد، يتجه ذهن شارح آخر للنص نفسه وجهة أخرى تباين الاتجاه الذي ذهب إليه ذهن الشارح السابق، مع أنّ النص هو ذاته...))[4] يبدو أن سلطة النص تعني سلطة القراءة، فسلطة ديوان المتنبي بخصوبته تتطلب سلطة قراءات وشروح كثيرة. وعلينا أن ننتبه إلى أنه ((إذا كان الموقع الفعلي للعمل يقع بين النص والقارئ فمن الواضح أن تحقيقه هو نتيجة للتفاعل بين الاثنين..))[5]. وكأن ابن المعقل يبحث في هذا الموقع الفعلي لنصوص المتنبي الذي هو بين النص وشراحه. فـ ((ينبّه إلى ما أغفلوه، ويهدي إلى ما أضلوه ويبين ما جهلوه...))[6] ويمكننا أن نعدّ تلك الشروح صورة تقليدية، للجانب التطبيقي في نظرية التلقي العربية، مع التنويه إلى أن العلماء القدماء لم يكن لهم سابق معرفة بحيثيات النظرية، فقد مارسوا أبجدياتها الأولى دون معرفة أو خبرة. فالقارئ والشارح للنص الشعري يعتمد على ذوقه ودرجات فهمه، مستندا إلى عدته اللغوية والثقافية. إن الشارح "متلق" بمفهوم نظرية

القراءة والتلقي، أو "مؤوّل" بمفهوم الهرمينيوطيقا التي تبحث في علاقة المفسر بالنص، بحثا عن المعنى الخفي في دهاليزه. إن عملية الشرح شبيهة بالتأويل في مفهومه البسيط، إلا أنه شرح يطارد المعنى المقصود من الشاعر. فهي فاعلية قرائية للقصد. وأن كل شرح يحاول القبض على أسطورة المعنى النهائي. إن النصوص الشعرية للمتنبي هي مجال للتأويلات المحتملة ولشروح متقاربة ومتباعدة بحسب ثقافة الشارح. فعل التأويل يشتغل على المغزى، وفعل الشرح يشتغل على المعنى. ولا نغفل أن ((التأويل كان يدل في المرحلة الأولى على التفسير والبيان أي التركيز على المعنى اللغوي للمصطلح وقد كانت العرب في معاجمها تعرّف التفسير بأنه البيان والكشف والإظهار. لا فرق إذا عند السلف الأوائل بين التأويل والتفسير..))[7]. إن أهمية تلك التفاسير والشروح للنصوص الشعرية، تتجلى في أنها تأريخ للتأويل عند العرب.

عندما اختلفت الشروح بشأن شعر المتنبي، أثارت نقطة الاختلاف جدل الشراح وأدخلتهم في إشكالات عدّة لـــ ((أنه رجل الاختلاف والشوارد والخصومات لأنه صاحب نص مختلف ومفتوح..))[8] . ولم تنتج نصوص المتنبي شروحا فحسب، بل أنتجت مأخذا على الشّروح. فلقد شرح ديوان المتنبي عدد من الشراح من بينهم "ابن جني" وآخذه ورَدّ عليه العديد من النقاد، كابن فورجة 455هــ، بكتابيه: "التجني على ابن جني" و"الفتح على أبي الفتح". ورَدّ عليه الوحيد أبو طالب سعد بن محمد الأزدي البغدادي، الذي عاصر المتنبي في مصر. كما ردّ عليه وآخذه أبو القاسم الأصفهاني صاحب كتاب "الواضح في مشكلات شعر المتنبي" وابن معقل بكتابه الذي نحن بصدد قراءته.

1- الأجهزة المفاهيمية والمنظومة المصطلحية: إنّ فاعلية الشرح هي صفقة خطيرة، بين كفاءة الشارح، الذي يمثل عالما معرفيا، ونوع الكفاءة التي يقترحها نص ما. وتستند هذه الكفاءة إلى أجهزة مفاهيمية ومنظومة مصطلحية قد تكون خاصة بالشّارح، أو تكون مشتركة وداخلة في المنظومة النقدية الجماعية. وبما أننا الشرح قراءة وتأويل، فما عدتها المفاهيمية؟ وما مصطلحاتها؟

مبدئيا ننوّه إلى أن الشرح قراءة تعتمد الذوق، الذي يستند إلى خبرات لغوية وبلاغية وفكرية للشارح. ولكنه قراءة ماذا؟ إنه قراءة لمعنى النص. وكثيرا ما وردت

هذه الكلمة في كتاب المآخذ كأن يقول:((أقول أن هذه الذي ذكره ليس شيء! والمعنى انه أراد...))[9]. وكأن الشارح يطارد المعنى، ليقبض عليه، ويقول في موقع آخر عن شرح ابن جني: ((إنه لم يفهم معنى البيتين (...) ومعنى البيت الأول...))[10] وكأن الشارح يفاضل بين شرحه وشرح ابن جني، ويرى في شرحه الصواب ويغلّط ابن جني. فيقدم القراءة البديلة، كما في قوله أيضا: ((إن قوله: (..) خطأ، وإنما يريد...))[11]. حفل الكتاب بالعبارات التي تحيل على مركزية "المعنى". إن الشروح كلها تحاول القبض عليه. فكلّ شرح يعتقد الصوّاب، كما في شرح ابن معقل الذي يخطئ ويصوّب: ((لا شيء في التراث العربي إلا وهو عالق بمعنى مقصود، فلا وجود لمنظومة معرفية، أصولية كانت أو كلامية أو تفسيرية إلا ضمن مفهوم المعنى...))[12]. ويمكننا أن نجمع معظم العبارات الواردة في الكتاب، التي تحيل على مركزية المعنى في الشرح:

العبـــــــارة	الصّفحة
- إنّ هذه الذي فسّره وجه صالح	12 -
- هذا وجه حسن، وثمّ وجه آخر قد ذكره غيره.	13 -
- إن تفسيره البيت صواب	17 -
- (.....) والمعنى...	18 -
- إنّ هذا الذي ذكره ليس بشيء! والمعنى أنَّه...	21 -
- إنه لم يرد.....و لكن أراد............	25 -
- إنه لم يفهم معنى البيتين ولا...معنى البيت...	26 -
- أحسن من هذا أن يكون.....	27-
- هذا ليس بشيء! والمعنى.........	30 -
- هذا ليس بشيء! وإنّما.........	31-
- والمعنى أنّ	32 -
- هذا بضد شرحه لقوله:.....	36 -
- هذا المعنى الظاهر، وقد قال غيره:.......	37 -
- ليس في كلامه ما يدل.....و إنما....و هذا هو المعنى...	42-41-
- الاستعارة حسنة، ولكنه لم يفهم معنى البيت ومعناه:....	42 -
- إنه لم يفهم المعنى ولا تنبه إليه أحد...و التقدير...	43

- وكأنه أراد بقوله:..... - الذي قال ليس بشيء! وإنما هو - إن قوله: .....خطأ، وإنما يريد... - لم يفهم المعنى وهو:..... - ليس في اللفظ ما يدل على ما ذكره من.... - هذه عبارة ليست بتلك الجيدة...و لو قال.... لكان أجود - هذا الذي ذكره ليس بشيء! والمعنى:... - الجيد لو قال..... - لم يفهم معنى هذا البيت، ولا فهمه أحد ممن جاء بعده! ومعناه... - لم يرد ذلك، وليس بين البيتين شابه كيف يقول... إنما المعنى - إن تأويله، وصرف الكلام عن ظاهره هو الواجب - إن هذا الذي ذكره ليس فيه طائل، ولا له معنى سائغ وقد كثر الاختلاف في تفسير هذا البيت والأظهر فيه... - ذلك قبيح... - الصواب... - إنّ هذه العبارة غير مرضية في تفسير هذا المعنى المرضي! - إن هذه العبارة ليست بحسنة... - إنه فهم المعنى مقلوبا - إنه فسر النصف الأول ولم يفسر الثاني... - فسر عجز البيت، وعجز أن يفسر صدره. - هذا التأويل... - إن ابن جني طبعه تكثير الكلام، وغرضه تكبير الكتاب، فما يبالي بعد ذلك أخطأ أم أصاب... - ليس في كلام أبي الطيب ما يدل....لا ظاهرا ولا باطنا... - إن هذه العبارة سيئة! - لو قال....لكان أولى وأسلم. - لم يذكر معنى هذا البيت أيضا. - تأمّل -هداك الله-هذه الخرافة المتناقضة التي ينقض آخرها أولها! - الأحسن ما قاله ابن جني.... - يحتمل هذا البيت معنيين - يجوز أن يكون...و يكون...و هو أبلغ من... - لا يحسن هاهنا ذكر... - الصحيح....	45 48 48 50 52 52 55 56 57 62 64 65 87 90 92 94 105 105 113 126 127 128 134 134 132 135 165 166 171 176 181 183 193 196 199 200 213 217 217 219 221 221 227

- الصواب أن يقول.... - إنّ قوله.... تفسير لا يقوله أحد.... - أما تفسيرك البيت فحسن...أما تمثيلك له بقول..فليس بحسن. - إن لك أن لا تصيب، وعليك أن تخطئ نادرا! وهذا الذي قلته لا يقوله محصل وأدنى متأمل! - الجيد أن يقال.... - كلاهما أخطأ المعنى.. - هذا غير معروف ولم يجئ في اللغة... - هذه استعارة ومجاز... - هذه سفسطة! - هذا تمثيل غير صحيح! أما بيت.... - فتفسيره البيت الذي يليه.... - هذا غير لازم.... - أنظروا هداكم الله- ...وذكره لهذين الوجهين القبيحين اللّذين لم يصدرا إلا عن قبح فهم، وخبْط في ظُلَم الشك ورجم...والمعنى.... - هذا غير صحيح بل... - إن هذا البيت فيه معنى شريف لم يطّلع عليه أحدٌ من شراح الديوان، وقد خبطوا فيه خبطا كثيرا والصحيح... - هذا تفسير يقعقع، يُجهّل ذاكره وينادي بعمى قلبه! وإنما... - لعل ابن جني توهم قوله.. - هذا التفسير قد تلقاه عنه جميع من شرح هذا الديوان بعده، وليس بشيء! والمعنى: .... - ما كان أغناك عن التعرض لشرح معاني الشعر، وأنت فيها بهذه المنزلة، وأحوج هذا الديوان إلى غيرك!..لقد أخطأت سبيل هذا المعنى وتجاوزت طريقه، فأنت في واد وهو في واد.	228 256 260 298 299 302 .307

يقرأ ابن معقل شرح ابن جني محتكما إلى قصد الشاعر. ومعتقدا أن المعنى في بطن الشاعر والشرح في ذهنه هو. والصواب عنده هو. لذا فهو يصدر أحكام قيمة "هذا وجه صالح"، "هذا وجه حسن"، "إن تفسيره صواب"، "ذلك قبيح"، "إن هذه العبارة سيئة"، "هذه سفسطة"، "هذا غير صحيح" الخ... كما يصحح ما اعتقده خطأً، كأن يقول:"إن هذا الذي ذكره ليس بشيء! والمعنى...." و"إنه لم يفهم معنى البيتين ولا ... ومعنى البيت..."" وهذا ليس بشيء! والمعنى..." و"إن قوله...خطأ إنما يريد.." و"لم

يفهم المعنى" و" إنه فهم المعنى مقلوبا" و"إن هذا البيت فيه معنى شريف لم يطلع عليه أحد من شراح الديوان... والصحيح...".

إن سلطة النص واردة في معناه، وفي قصد الشاعر -حسب الشراح- أما سلطة الشرح، فهي سلطة تطويق ذلك المعنى. فكلما وُفّق الشارح في الوصول إليه كان الصواب، كأن يقول:" إن تفسيره البيت صواب" وكلما ضل الشارح عن المعنى فسد الشرح، لذا تحامل ابن معقل على ابن جني، لأن ضلال المعنى خطيرة في الشرح، كأن يقول: ((ذكره لهذين الوجهين القبيحين اللذين لم يصدرا إلا عن قبح فهم، وخبط في ظلم الشك ورجم..)) و((هذا تفسير يقعقع، يجهل ذاكرة وينادي بعمى قلبه)) وبلغت به ذروة التحامل، إلى أن يــُقصي "ابن جني" من الشراح القادرين: ((أحوج هذا الديوان إلى غيرك!...لقد أخطأت سبيل هذا المعنى وتجاوزت طريقه، فأنت في واد وهو في واد)).

إن الجهاز المفهومي" "المعنى" أساس ومركزي في المنظومة النقدية العربية التراثية، والمعنى معان وليس أحاديا، لأنه يحوي المعنى الظاهري والمعنى الباطني. ويتفاوت الشراح بكفاءاتهم في القبض على المعنى الباطني. وكثيرا ما كان ابن معقل يؤاخذ ابن جني على فهمه ظاهر المعنى فقط[13] . ويرى أن الشرح كفاءة تأويلية، كأن يقول:((إن تأويله وصرف الكلام عن ظاهره هو الواجب.))[14]. العجيب في هذا الكتاب، هو أن كل شارح يعتقد إصابته المعنى، فابن جني يقول: ((ومعنى البيت:...))[15]. وكأنه يملك المعنى النهائي، ويقبض على قصد الشاعر. وابن معقل يقول بخطأ هذا الشرح في مواقع كثيرة، ويقول بمعاني الأبيات النهائية. ويمكننا أن نطرح السؤال بهذه الصيغة هل يُكوّن الشراح المعنى؟ بالصيغة نفسها، التي طرح روبرت كروسمان سؤاله: ((هل يُكوّن القراء المعنى؟))[16] إذا كان الشعراء والمؤلفون يُكوّنون المعنى من خلال نصوصهم، فالشراح يعمدون إلى الشرح، وكل شارح يملك إستراتيجيته وعدته في العملية، ويعتقد في مسعاه الصواب. كما أكد الكتاب أن "عند ابن معقل المعنى اليقين"، مثلما عند "جهينة الخبر اليقين". ومساعيه هي تُخطّئ شرح الآخرين، وتؤكد صواب شرحه. لأن النصوص الشعرية- في اعتقاده- تعني شيئا

ما، وشروحه تحتمل معاني كامنة في هذه النصوص. فالشارح ضروري لإنتاج المعنى[17] وما لا يمكن أن نغفل عنه هو أن النص ينتفي عند المعنى الأحادي، ما دامت القراءات والتأويلات كثيرة وغير منتهية، فنسلّم بفكرة تعدد المعاني. ولابد أن نشير إلى خطورة الاعتقاد بأحادية المعنى في النص، لأنها ستقول بأحادية القراءة. وهذا ما يجر إلى العداء بين القراء، فكل قارئ سيعتقد أن الصواب عنده. مثلما نعثر عند ابن معقل على عبارات جارحة، يصف بها زلل ابن جني، كأن يقول: "هذا تفسير يقعقع، يُجهّل ذاكره" و"لعل ابن جني توهّم.." و"لم يصدرا إلا عن قبح فهم..". وتبلغ درجة العداء ذروتها، عندما يُصوّب الشارح شرحه، ويُخطّئ الآخرين بالجملة، كأن يقول ابن معقل: "إنه لم يفهم المعنى ولا تنبه إليه أحد" و"لم يفهم معنى هذا البيت ولا فهمه أحد ممّن جاء بعده"و إنّ هذا البيت فيه معنى شريف لم يطلع عليه أحد من شراح الديوان، وقد خبطوا فيه خبطا كثيرا والصحيح.." و"هذا التفسير قد تلقاه عنه جميع من شرح هذا الديوان بعده، وليس بشيء! والمعنى..". إن المعنى الأحادي يتطلب قارئا أحاديا، وينتهي النص، وهذا يكرّس ثقافة إقصاء القراء وانغلاق النص، بينما المعاني المتعددة للنص، تفتح القراءة ويتكاثر القراء. فالمعنى غير نهائي، وقصد المؤلف مفتوح، وفي ((هذا السياق، لا يبدو الأمل بأحادية معنى النصوص الأدبية ساذجا حسب، وإنما مضلل، فمن أجل أن نشبع الحاجات المختلفة ورغبات القراء المختلفين، ينبغي أن يكون للنصوص معانٍ متعددة...))[18]، يكون إنتاج المعنى مشاركة بين النص والقارئ. وكأن المعنى هو الذي يطلب من القارئ تكوينه. وتنبّه "إيزر"، "WOLFGANG- ISER" في حديثه مع نبيلة إبراهيم إلى أنّ هناك مرحلتين في عملية القراءة: ((مرحلة استجماع المعنى، ومرحلة الدلالة التي تمثل الاستيعاب الايجابي للمعنى بواسطة القارئ، أعني عندما يؤثر المعنى في وجود القارئ))[19] فكلتا المرحلتين مشاركة بين النص والقارئ، سواء الاستجماع أو الاستيعاب. ويمكننا أن نعدّ عملية الشرح أيضا تمرّ بهاتين المرحلتين. وننوّه إلى أن كلّ شرح، يستند إلى منظومة مصطلحية مرتبطة بكفاءة الشارح، وبالمرجعيات الفكرية له، ف((عندما ينتج نص ما لمجتمع من القراء وليس لمرسل إليه مفرد، فإن المؤلف يعرف (أنه/أنها)

سوف يفسر، ليس وفقا لمقاصده (ها)، وإنما وفقا لإستراتيجية معقدة من التفاعلات، التي تتضمن القراء كذلك، بالإضافة إلى كفاءتهم اللغوية بوصفهم خزانة اجتماعية. ومَا اعنيه ب (خزانة اجتماعية) (...) الموسوعة الكاملة التي حققتها أداءات هذه اللغة. ويطلق عليها "التقاليد الثقافية" التي أنتجتها هذه اللغة وتاريخ التفسيرات السابقة...))[20] فعندما يتوجه ابن معقل لقراءة شرح ابن جني، يتحرك بعدّة شاعر وعالم وناقد. إنّه ((أديب نحويٌّ ناقدٌ عروضي شاعرٌ!))[21]، واستندت المنظومة المصطلحية عنده إلى هذه العلوم المختلفة، التي كانت في عصر الشارح، وأسست لأفق التوقعات. وهو أفق "التقاليد" و"المؤسسات" المشتركة[22]، التي خضع لها المؤلف ولا يمكنه الخروج عليها، كما خضع لها الشارح، ولا يمكنه أيضا الخروج عن مثل المؤسسة العلمية التي تحوي جميع علوم العصر من نحو وعروض وبلاغة والمؤسسة الأدبية التي أسست للتوجه النقدي، والمؤسسة الاجتماعية ((التي تقبل أو ترفض من المعاني ما يناسب العرف والمألوف أو لا يناسبه))[23]

ويمكننا أن نقول إن عُدة المنظومة المصطلحية لابن معقل، أتت من هذه "المؤسسات" فنعثر في شرحه على **مصطلحات النحو ومصطلحات العروض ومصطلحات البلاغة ومصطلحات الفلسفة ومصطلحات النقد**، كما في هذا الجدول:

مصطلحات النحو والصرف	مصطلحات العروض	مصطلحات البلاغة	مصطلحات النقد
- الوصف بالمصدر أبلغ من الوصف باسم الفاعل، ص14. -اسم الفاعل ص29. - الجار والمجرور، ص30 -حذف الهمزة ص34 - الجملة ص45. -العائد، الاسم ص73.	-الأبيات والشواهد وردت ببحورها مثل: قوله [الطويل] ص92. - التقفية ص97 - إيطاء ص97 -صدر البيت عجزه ص103 -عجز البيت صدره ص113 - القافية ص123 - الضرورة في الشعر	-الصورة ص14. -المبالغة ص14- ص27،ص67، ص71، ص111، ص253، ص264، ص148، ص230	- وجه صالح ص12. - التفسير ص12 - وجه حسن ص13. - أحسن في الذوق وأعذب في السمع ص14. - أبلغ ص14 - صناعة من الشاعر ص39 - أفصح كلام وأحسن استعارة ص48 - لكان أجود ص33 - أحسن معنى ص61

- المبتدأ ص73. - الضمير، ص82. - الإعراب ص93 - العامل في الجار والمجرور ص94	ص126 - الرّدف ص129 - المصرَّع، العروض، الضرب، وزنا وتقفية ص158 - التشعيث، صدر البيت ص159	أبلغ ص14 -المجاز ص18-278-46-275-305 -المجاز والاستعارة	- تأويله وصرف الكلام عن ظاهره ص64 - أحسن في الاستعارة ص73 - يطوي المديح على الهجاء ص75 - أقصر وزنا وأظهر مبنى وأقل كلفة، ص 102.

ما يلاحظ على هذه المصطلحات دقتها، لأنها نتاج العصر بعلومه: النحو والصرف والعروض والبلاغة، وهي شائعة في الدرس الأدبي العربي. وهنا نشير إلى أن ابن معقل ولد 567 هـ،[24]. وهو عصر عرف نضجا علميا، وشهد التحولات في الخطاب البلاغي والنقدي واللغوي والأدبي. مع أن المصطلحات لها تاريخها، ومرت بغموض الدلالة والتغير ((بسبب الازدواج فيها وتعدد البيئات المشاركة في استخدامها، ثم تباين مواقف النقاد وارتباطهم بالشعراء على اختلاف منازعهم...))[25]. فلو نتتبع على سبيل المثال مصطلح "المجاز" في النقد التراثي في القرن الرابع للهجرة، سنعثر على التغير الدلالي الذي صحبه[26] إلا أن ابن معقل استخدمه في الصفحات 18-46-275-278 بدلالة دقيقة وهو ((صرف الكلام عن ظاهره))[27]. وهذا ما يعرف بالمجاز العقلي. والفضل في هذه الدقة يعود إلى عصر ابن معقل لأن: ((البلاغة العربية ليست واحدة وأن ثمة بلاغة بيانية انتهت حتى بداية القرن الرابع الهجري، وأخرى معنوية انتهت منتصف القرن السادس الهجري)) [28]. شهد ابن معقل نتائج هذه المراحل. أما مصطلحات علم العروض فقد حددها الخليل بن أحمد الفراهيدي في القرن الرابع للهجرة، فوظفها ابن معقل بدقتها: الطويل، ايطاء، صدر البيت وعجزه، الردف، الضرب والعروض، القطع والتشعيت...

أما مصطلحات النحو والصرف فهي دقيقة. وقد حددها علماء اللغة، ووظفها ابن معقل في إطارها، لأنها تدخل في المشترك ((فالتفكير بواسطة ثقافة ما معناه التفكير من خلال منظومة مرجعية تشكل إحداثياتها الأساسية من محدّدات هذه الثقافة ومكوناتها وفي مقدمتها الموروث الثقافي والمحيط الاجتماعي والنظرة إلى (...) العالم إلى الكون والإنسان كما تحددها مكونات تلك الثقافة...))[29]. وحتىّ خارج المصطلح

يلّح ابن معقل على المشترك الدّلالي، فلا يمكن للشاعر أن يبتدع ما لم يتفق عليه. وفعليه أن يشتغل داخله. وإذا ما التفتنا إلى المصطلحات النقدية، نجد غلبة الذوق عليها وافتقارها إلى الدلالة الدقيقة، كأن يقول: أحسن في الذوق وأعذب في السمع ص14 وعبارة ضعيفة ص268 وسوء فهم ونقص علم ص282 للهجرة وقد وردت بعض العبارات كثيرا في الكتب النقدية في القرنين الرابع والخامس للهجرة، كقوله: إتقان صناعة وحكام صياغة ص145، كان أجود ص33 معنى شريف ص260 أقصر وزنا وأظهر مبنى ص102...

وعى ابن معقل مجموعة من المصطلحات كمصطلح التأويل، الذي قال عنه ((هو قراءة الباطن لا "الظاهر" بقوله إن تأويله وصرف الكلام عن ظاهره هو الواجب))[30]. كما وعى بعض المصطلحات الفلسفية في تحليله لمعنى البيت كقوله: ((هذه قضية عقلية من مقدمتين ونتيجة: المقدمة الأولى: (...) والثانية: (...) والنتيجة: (...).))[31]. معتمدا المنطق الرياضي والاستدلال العلمي.

2- استراتيجيات التفسير وكفاءات القارئ: إن ديوان المتنبي من "الأثر الأدبي المفتوح"[32] بتعبير الناقد الايطالي أمبرطو ايكو (UMBERTO ECO). فقد كثرت شروحه وما استطاعت أن تقدم التأويل النهائي، لأنه ديوان خصب يمنح فرصا للمؤوّل، لكي يقدم رؤيته الخاصة وسبيله التأويلي. كما يقدم له ((أفعال الحرية الواعية))[33] فيتحلى باستراتيجيات و((بمختلف الأدوات التي بها يواجه النص))[34]. وعندما توجّه ابن معقل إلى ديوان المتنبي، قرأ شروح الشراح، كما قرأ الديوان، ولكن ما الاستراتيجيات التي اعتمد عليها في شرحه؟ بتعبير آخر ما الجهات التي اعتمد عليها في نظرته إلى الديوان وشرحه، حتى يقنعنا أنّ شرحه أفضل من شرح ابن جني؟

إنّ أولى هذه الاستراتيجيات هي الإستراتيجية اللغوية المعجمية أو جهة اللغة. فقد لجأ ابن معقل إلى اللغة، كحجة يتكئ عليها في شرح المعاني. يذكر أولا بيت المتنبي، بعد تقديمه- في معظم الحالات- بجملة "وقوله" أو "قال" وبعدها يذكر شرح ابن جني، ثم يتبعه بجملة " وأقول" أو «فيقال له"، يتعرض إلى اجتهاده هو في الشرح مبديا مأخذه على الشارح. مثال ذلك:

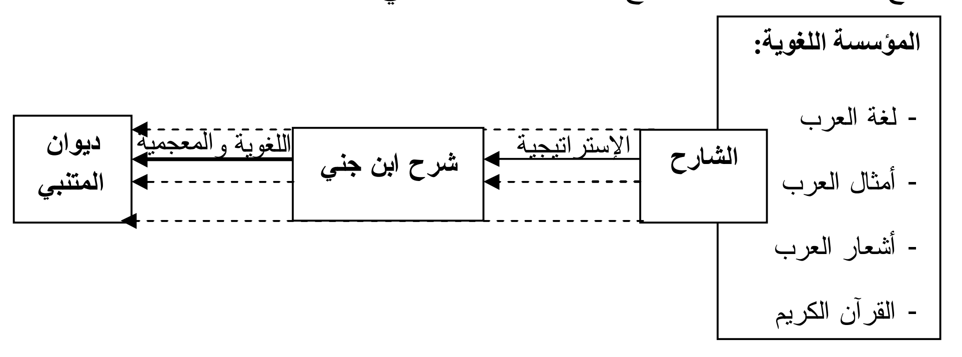
سبقنا إلى الدنيا فلو عاش أهلها منعنا بها من جيئة وذهوب

قال: أي لو عاش من قبلنا لما أمكننا نحن المجيء والذهاب، لان الله تعالى بنى الدنيا على الكون والفساد، ولم يخصصها بأحدهما وليس ذلك في الحكمة.

وأقول: الظاهر أنه أراد: أي لو عاش أهل الدنيا فلا يموتون لامتلأت الأرض من الخلق فتعذرت الحركة عليها، المجيء والذهاب لكثرة الخلق

وفي هذا تسلية لسيف الدولة بكثرة من مات.))[35]، الملاحظ على ابن معقل أنه يستبدل شرحا بشرح على أساس الاقتراب من البيت. فكيف يستغل هذه الإستراتيجية؟

إن حدود الشرح اللغوي عند ابن معقل، مرتبطة بالمؤسسة اللغوية العربية، من أشعار وأخبار وأمثال إلى جانب القرآن الكريم. فإستراتيجيته اللغوية في قراءة الديوان تخضع لشرط لا يمكن الخروج عن صرامته، كما في هذه الترسيمة:



من خلال هذه الترسيمة تتشكل القراءة المؤطرة وفق التقاليد والأعراف، ويتشكل الشرح الخاضع للمؤسسة. وكأن الشارح يتحرك وفق أفق التوقع المشترك، الذي تأسّس، قبل النص وقبل الشارح نفسه. والأمثلة عن ذلك كثيرة في كتاب المآخذ كقوله:((هذا غير معروف، لم يجئ في اللغة...))[36] وقوله:((لم تستعملها العرب إلا في..))[37] وقوله أيضا ((فقد جاء عنهم كثيرا، من ذلك قول...))[38]

وكثيرا ما كان يشرح الأبيات، مستندا إلى أبيات أخرى تؤكد الدلالة نفسها. كشرحه لبيت المتنبي:

حملتُ إليه من لساني حديقـــــــةً سقاها الحِجَى سقــْيَ الرّياض السّحائب

((وأقول: إنّ اللسان يُحتمل أن يكون العضو الذي يتكلم به، وأن يكون الكلام نفسه كقول الحطيئة:

ندمتُ على لسانٍ كان منّي   فليتَ بأنهُ في جوْف عِكْمِ))[39]

أو يعتمد القرآن الكريم، فيحيل على الآيات، كاعتماده بعض آيات سورة يوسف في شرحه البيت:

كأنّ كلّ سؤال في مسامعه قميص يوسف في أجفان يعقوب[40]

إنّ الشرح الذي يخضع للمؤسسات، فيه من السلبيات والإيجابيات. فهو يحدّ حرية الشارح، يجعل المتلقي يستوعب هذا الشرح الذي ينطلق من أفق النص التاريخي، وداخل سياقه. ثمّ إن: ((القارئ الذي ينطلق من أفق زمانيته لا يعدو أن يكون امتدادا لآفاق تأويلية قدمت من ذلك الزمن، أدرك ذلك أو غاب عنه، فهي تدخل في إطار التقاليد القرائية للجماعة التأويلية التي ينتمي إليها...))[41]. لذا يمكننا أن نعدّ كتاب المآخذ كصورة عن شرح الدّواوين الشعرية في عصر ابن معقل. وقد تفرض المؤسسة نفسها، لدرجة محاكمة الشارح لشارح آخر: لِمَ لم يقل كذا وقال كذا. وتبين الإستراتيجية اللغوية المعجمية كفاءة الشارح في اللغة لدرجة أن يكون أكبر من النص. فيصحح ما يراه، كما في قول المتنبي:

أنــت طُولَ الحياة للرُّوم غازٍ   فمتَى الوعــْدُ أن يكون القــُفــُولُ

فقال ابن معقل: ((وأقول: لو قال:

أنتَ غازٍ للرّوم في كلّ وقــْتٍ   سائرٌ والمسيرُ منــْكَ قــُفُــولُ

لحسن اللفظ وسلم المعنى))[42] فهل يحقّ للشارح أن يغير البيت بحجة الأفضلية؟ وكأنّ الشارح يبني البيت من خلال كفاءته. ويمكننا أن نقرأ هذه الكفاءة وفق نظرة إيرز في مفهوم القراءة كمشاركة، حيث ((تبدأ متعة القارئ عندما يصبح هو نفسه منتجا. أي عندما يسمح النص له بأن يأخذ ملكاته الخاصة بعين الاعتبار...))[43]. إن عملية الإنتاج هذه لا تسعى إلى قراءة الدّلالة فحسب، بل تعمل على هدم النّص وإعادة بنائه وفق رؤية الشارح.

تتجلى كفاءة ابن معقل اللغوية عندما يؤاخذ ابن جني في فهمه لأبيات المتنبي **فهما مقلوبا**، ويصرّح بذلك ((وأقول: إنه فهم المعنى مقلوبا))[44] ويقدّم البيت، ثمّ يبين كيف فهم ابن جني المعنى مقلوبا. كما يؤاخذه على **الفهم الخاطئ**، فيقول له: ((ليس هذا المعنى، وإنما....))[45]، إنه يقدم له موقع الخطأ ثمّ يصحّح له. كما يؤاخذه على **الفهم الناقص**، بقوله: ((وأقول: فسّر عجز البيت، وعجز أن يفسر صدره...))[46] وما استنتاج القلب والخطأ والنقص، إلا من قدرات الشارح اللغوية.

تبيّن الإستراتيجية اللغوية المعجمية خبرات الشارح، التي منها خبرة العرض، والتي يتبعها الفصل وحكم القيمة، فيعرض إلى مختلف الشروح، ثمّ يفصل في الأدّل، كأن يقدم بيت المتنبي ثم يعرض أكثر من شرح لابن جني بقوله:((قال: معنى...إمّا.....وإمّا...))، ويتبع هذا الشرح بالفصل والحكم: ((وأقول الصّحيح الوجه [الأوّل] والثاني ليس بشيء! والمعنى أنه...))[47]، ويعتمد الشارح على قدرة التمييز وجرأة الفصل. حتى عندما يعرض شرح ابن جني ويعارضه، يحكم بالإيجاب على البديل الذي اقترحه، كأن يقول: ((وهذا المعنى والتفسير لم أسبق إليه، ولا ثمّ معنى سواه))[48]. فهذا الحكم قد ينقل الإلمام بكلّ الشروح، كما ينقل جرأة الحكم.

يملك الشارح خبرة التفصيل في الشرح ليؤكد ما ذهب إليه، إما بأقوال العرب وأمثالهم السائرة أو بأشعارهم وبآيات قرآنية. كأن يقول: ((وأقول: إنّ هذا المعنى.....وهو.....قد جاء كثيرا في القرآن والشعر...))[49]. ويورد أمثلة على سبيل التأكيد والمصداقية. ويلجأ إلى خبرة التصحيح عندما يخطّئ ابن جني، فلا يكتفي بذكر الخطأ وإنما يعمد إلى التصحيح[50].

يستند ابن معقل في مآخذه، إلى **الإستراتيجية البلاغية** أو **جهة البلاغة** فيلجأ إلى علم البلاغة ليؤكد قدراته في الشرح. أما حدود استثماره لهذا العلم، فتعود إلى عمود الشعر العربي وإلى الذوق العربي، كأن يقول: ((إنّ الاستعارة ينبغي أن تكون مناسبة لما تستعارُ له..))[51] أليس هذا عنصر من عناصر عمود الشعر ((مناسبة المستعار منه للمستعار له))[52]!؟ إنه يعمد إلى استبدال الكلمات حتى يتناسب المستعار منه مع المستعار له.

إنّ حدود الشرح البلاغي عند ابن معقل مرتبطة بالذوق العربي وبعمود الشعر. وأنّ الشارح، وهو متوجّه إلى (شرح ابن جني) ثم (شرح الديوان)، مُطَوَّق بأعراف المؤسسة النقدية، ولا يمكنه الخروج منها. فعندما يستثمر الإستراتيجية البلاغية تحدّه الأعراف، كأن يقول وهو يجيب ابن جني: ((هذا الذي ذكرته استعارة والاستعارات لها مواضع تحسن فيها وتقبح...))[53]، وكأن التعاضد النصي بين النص وقارئه خاضع لتعالي المؤسسة البلاغية، فـ((يكون القارئ معدّا لتأويل سلسلة كاملة من الأعجومات المركبة والتعبيرات المجمدة التي كان انتهى التقليد البلاغي إلى تدوينها..))[54]. فلا يمكن لهذا القارئ إلا الانصياع لما هو ثابت ومحدّد في المؤسسة البلاغية، التي تفرض حدودا للتأويل البلاغي، ومؤسسة الذوق العربي، التي تستند إلى الاستعمال، حيث يكون الاستحسان على قدره. ففي شرحه لبيت المتنبي:

وأبْيَضَ فَيّاضٍ يداهُ غَـمَامـــــةٌ   عَلَىَ مُعــتْـَفـيه ما تــُغِبُّ نــَوافــِلـــُهْ

اعتمد الاستعمال العربي لكلمة البياض ((إنّ العربَ إذا وصفتْ الرجل بالبياض، مادحةً له، لم تــُرد اللّون على الحقيقة، وإنّما تكني به عن وضوح شرف الممدوح وبيانه...))[55].

كما اعتمد في شرحه التشبيه على الاستعمال والعادة، نحو قوله في هذا البيت:

يجلّ عن التشبيه، لا الكفُّ لجَّةٌ   ولا هُوَ ضرغامٌ ولا الرأيُ مخْذَمُ

((فهو أنه لما كان من عادة الكفّ أن تُشبّه باللجة، والشجاع أن يُشبّه بالضرغام، والرأي أن يُشبّه بالسيف، وأراد أن يمدح الممدوح بالكرم والشجاعة ومضاء الرّأي فضّله على هذه الأشياء الثلاثة...))[56].

وكان ابن معقل يحاسب ابن جني في شرحه، إذا خرج عن الذوق العربي. وكأنه يذكره بحدود الشرح- ففي قول المتنبي:

مُبرْقعي خيــْلهم بالبيضِ قدْ جعلوا   هام الكــُماة على أرْماحِهمْ عَذباَ

قال ابن جني يشرح البيت:((قد جعلوا مكان براقع خيلهم حديدا على وجوهها، ليقيها الحديد إن تــُوُصّلَ إليها))[57] فأجابه ابن معقل مؤاخذا عليه:((كيف عبّر عن صفائح الحديد التي على وجوه الخيل بالبيض، وهذا استعمال لم يستعمله

أحدٌ؟))[58] ثم شرح البيت، وفي هذا الاستفهام نفي وإنكار لما شرحه ابن جني، لأنه خروج على الاستعمال المعتاد. وكثيرا ما يؤكد شرحه للصّور استنادا إلى أقوال الشعراء الآخرين. وكأن الإبداع يكون بمقدار الانصياع للاستعمالات.

وما يلاحظ على جهود ابن معقل اجتهاده في استثماره للإستراتيجية البلاغية. فمع أنه يشتغل داخل منظومة الذوق العربي وعمود الشعر، إلا أنه حاول أن يجتهد ويظهر **كفاءة** وبراعة، لدرجة أن يكون أكبر من النص، فيطالبه بالتغيير. مثل قول المتنبي:

وكمْ منْ جبالٍ جُبْتُ تشهدُ أنّني الـْ جِبالُ وبحْرٍ شاهدٍ أنّني البحْرُ

يحاول ابن معقل أن يغير في نسيج البيت: ((لو كان [قال]:

وكمْ منْ جبالٍ جُبْتُ تشهدُ أنّني أخُوها.....

لكان أقلّ كلفة، وأوقع تشبيها]...))[59].

فمع أن النص يمثل سلطة تختبر ذاتها، كما تختبر قراءها، إلا أن الشارح حاول اختراق هذه السلطة، وأكد أنّ ((النص إنما يبثّ إلى امرئ جدير بتفعيله...))[60]، لم يكتف بالتفعيل، وإنما عمد إلى التحوير. استبدل كلمة "الجبال" بكلمة "أخوها". اعتقادا منه أنها الأدل وأنها "الأوقع تشبيها".

كما فعّل **كفاءته البلاغية** في فرزه الإبداع داخل الصور. يبين سبق المتنبي وفرادته في بعض استعاراته، كأن يقول في بيته:

يُغادرُ كُلُّ مُلتفتٍ إليه و لبّتــُه لثعْلبــِه وجَارُ

((إنّ هذه استعارة حسنة، ما علمت أنه سُبق إليها... وذلك أنه لما ذكر الثعلب من الرمح جعل الطعنة في لبة الفارس وجارا...))[61]. وهنا خرج من صرامة المؤسسة البلاغية، التي ترسم حدود الصور. كما خرج من الذوق العربي الذي هو عرف، لابد من احترامه. وأطلق العنان للإبداع. كما في تحليلة للتشبيه في بيت المتنبي:

تشبيهُ جُودكَ بالأمطارِ غاديةً جــــودُ لكفّك ثانٍ ناله المطرُ

قال: ((المعنى أنك إذا جدت على إنسان بجود استكثره فشُبّه، لكثرته، بالمطر، وتشبيه بالمطر بعد جوده على الطالب جود ثان على المطر بأن تشبه به وهو أغزر منه. و**من عادة الأقلّ أن تشبه بالأكثر** ولا ينعكس فلما شُبّه الأكثر بالأقل كان ذلك

بمنزلة الجود عليه)[62]. وكان بإمكان الشارح أن يرفض هذا التشبيه، لأن مؤسسة "العادة" ترفضه، لكنه احتفى به، لأنه إبداع.

وكثيرا ما يُظهر الشارح كفاءته في مطالبته ابن جني الانتباه إلى المجاز، كأن يطالبه بالقراءة المؤولة، التي كثيرا ما يلّح عليها، نحو: ((ولكنك لم تنتبه لهذا المجاز البليغ وتهتد له، وحملت الكلام على الحقيقة في صفة الممدوح بهذا التقدير البعيد، فوقعت في الخطأ الشديد))[63] ويحاول -دائما- في شرحه أن يتبنى القراءة المؤولة للصور. ويتراوح تأويليه بين الصواب والإخفاق. فعندما يميل إلى التفصيل في الشرح، يحاول أن يتحرى الإحاطة بالدّلالة، كأن يُحمّل البيت معنيين[64] أو يؤكد تأويله- في كلّ شروحه- بأبيات لشعراء آخرين[65]، أو ينتبه إلى سياق الألفاظ ليدرك المعاني المحتملة، يقول في هذا: ((ينبغي إذا كانت اللفظة الواحدة محتملة معنيين أو معاني، واستعملت في مكان، أن يتأمل ذاك المكان وتحمل على ما يليق فتخصّ به..))[66]. ويقدّم أمثلة عمّا ذهب إليه، ليوضح كيف أنّ السياق هو الأساس في الدّلالة.

أما في استناده إلى **الإستراتيجية النحوية،** فقد أظهر جرأته العلمية، وبخاصة أنه يعلق على شروح النحوي ابن جني. ويمكننا أن ندرج الصرف في النحو، لنتابع كيف كان الشارح يغلّط هذا العالم في شرح بيت المتنبي:

إذا كحلـــــن عيونا غير مُؤرقةٍ ريّشْن نَبْلا لأصحاب الصّبا صُيُدا

يحاسبه على أنه حسب "مؤْرقة" من أوْرق أو من أرق ولا مصدره "إفعال" وإنما هو: ((آرق: فاعل ومصدره فِعّال، يقال: آرق يؤارق، إرّاقا...))[67]. كما يصحّح له جمع (أعزل) في أنه لا يجمع (معازيل). لأن مفرد (معازيل) هو (معْزال). ويؤكد ما ذهب إليه ببيت للأعشى[68] كما صحّح له النقص في الإعراب عندما استعمل استحيْن (الذي أصله: "استحْيَيْن"، يقال: استحْيي يَسْتحيْي فهو مستحيٍ.)[69]. ويستند فيما ذهب إليه إلى القرآن الكريم. ويتابع المسائل النحوية، التي تطرّق إليها ابن جني في شرحه الأبيات باهتمام. ويعثر فيها على عثرات، مثل تقديره حذف المبتدأ والخبر في بيت المتنبي

إلى اليوم ما حطّ الفداءُ سُروجَهُ مذْ الغزوُ سارٍ مسْرجُ الخيْل مُلجمُ

فيحاسبه على تقديره البيت قائلا:((أحسنت- يا نحويّ عصره- بجعلك في جملة مستقلة بنفسها من مبتدأ وخبر تقدير مبتدأ وخبر محذوفين! وما الحاجة إلى تقدير "كائن" مع "الغزو" وهو مع "سارٍ"؟ ولمَ لمْ تجعل "سار" خبرا عن "الغزو"....))[70] يستند ابن معقل في تصحيحاته على علم النحو. والواضح أنه يتحرّك وفق مؤسسة علمي النحو والصرف، مستندا في ذلك إلى شواهد لا تخرج عن الذوق العربي وعن القرآن الكريم وعن الشواهد الشعرية ولغة العرب، وهي أعراف ثابتة عند شراح الشعر.

ولقد قال المتنبي: ولكن تأخذُ الأفْهام منه   على قدر القرائح والعلوم.

يبدو أن استناد ابن معقل في شرحه الديوان وتوضيحه لمآخذه مبني، إلى العلوم.

مثلما اتكأ على **الإستراتيجية العروضية**، التي تؤكّد لنا أن الشارح لا يتحرّك بمفرده، وإنما تبنى ردود أفعاله أمام النص وفق مؤسسة الفهم في ذلك العصر، التي بنت طريقة عملها الموحّدة، المعتمدة على مختلف العلوم فعمد إلى إيجاد بحر كلّ بيت قدّمه للشرح. وكأن الوزن الشعري أمر مفروغ منه. فلا يتحرّك الشعر إلاّ داخل عروض الخليل ويتبعه الشارح ((لأنّ ردود أفعاله أمام النص الأدبي تخضع لأسباب نفسية وأخرى اجتماعية وثالثة ثقافية متنوعة تنوعا شديدا...))[71]. عمد الشارح – كثيرا- إلى مصطلحات علم العروض والقافية، كما سبقت الملاحظة صحّح لابن جني بعض اجتهاداته في العروض[72] وصحّح له شرحه لبعض الضرورات الشعرية في ديوان المتنبي، كقوله في البيت:

وجرى على الورق النجيعُ القاني   فكأنـــــه النّارنْجُ في الأغصانِ.

((ليس في القاني، هاهنا، والواجي اضطرارٌ... فهو قلب تخفيف لا اضطرار...))[73]

نخلص إلى أن كتاب المآخذ اعتمد قراءتين:

القراءة المفسّرة، التي ترتكز على المعاني المعجمية و((ليس كلّ مفسّر بقادر على أن يتجاوز ظاهر العبارة إلى المغزى..))[74]، فمهارة ابن جني اللغوية المعجمية لم تغنه وتعطيه إمكانية الغوص في المعاني في بعض الأمثلة، حاسبه على ذلك ابن معقل، لا سيّما أن القدماء ربطوا القراءة اللغوية بظاهر النّصوص. وقد وقع ابن معقل

في القراءة نفسها ببعض الشواهد. وبخاصة عندما اعتمد كثيرا على قراءة البيت بمعزل عن النص وعني بالشرح المعجمي فقط.

و**القراءة المؤوّلة** التي تتجاوز ظاهر الكلام، كأن يلح ابن معقل: ((إنّ تأويله وصرف الكلام عن ظاهره هو الواجب))[75]. ويبدو أنّ القدماء على وعي بهذه الفروقات الفاصلة بين القراءة المفسرة والقراءة المؤوّلة.

عندما تسعى القراءة المفسرة إلى بناء نصّ مواز للنّص الأول وتتحرّك في توضيح المعاني، تعمد القراءة المؤوّلة إلى الإسهام في إنتاج الدّلالة المنفلتة فـ ((لكي يؤوّل القارئ النّص، فإنّه يفك ألغاز مختلف مستوياته...))[76] ويمكننا أن نخلص إلى أنّ الشّروح تمثّل مستويات القراءة في التراث العربي القديم.

الهوامش:

---

(1)– يراجع ابن رشيق القيرواني، العمدة، مطبعة السعادة، ط3، مصر القاهرة، 1963، ص100.

(2)– ابن خلكان، وفيات الأعيان، دار الثقافة، دط، بيروت، دت، 1/ ص121.

(3)– رشيد بنحدو، قراءة في القراءة، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 48-49، مركز الإنماء القومي، بيروت، باريس. 1988.

(4)– فاطمة البريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم، دار العالم العربي للنشر والتوزيع، ط1، الإمارات العربية المتحدة دبي، 2006، ص155.

(5)– فولفغانغ إيرز، فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)، ترجمة حميد لحمداني والجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، (دت)، ص12.

(6)– ابن معقل أحمد بن علي الأزدي المهلبي، المآخذ على شُراح ديوان أبي الطيب المتنبي، تحقيق عبد العزيز بن ناصر المانع، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الاسلامية، ط1، الرياض، 2001، ص55.

(7)– عبد الغني بارة، الهيرمينوطيقا والفلسفة، نحو مشروع عقل تأويلي، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، بيروت، 2008، ص131.

(8)– عبد الله محمد الغذامي، المشاكلة والاختلاف، قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشبيه المختلف، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت والدار البيضاء، 1994، ص94.

(9)– ابن المعقل، كتاب المآخذ، ص21.

(10)– المصدر نفسه، ص26.

(11)– المصدر نفسه، ص48.

(12)– عبد الغني بارة، الهرمينوطيقا والفلسفة، ص451.

(13)– المصدر نفسه، ص64.

(14)– المصدر نفسه، ص64.

(15)– المصدر نفسه، ص42.

(16)– سوزان روبين سليمان وانجي كروسمان، القارئ في النص مقالات في الجمهور والتأويل، ترجمة حسن ناظم وعلى حاكم صالح، دار الكتاب الحديد المتحدة، ط1، بيروت، 2007، ص177.

(17)– يراجع المرجع نفسه، ص183.

(18)– سوزان روبين سليمان وإنجي كروسمان، القارئ في النص، ص191.

(19)– نبيلة إبراهيم، حديث مع ولفجانج ايرز، مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد الأول، أكتوبر نوفمبر ديسمبر 1984، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص107.

(20)– أومبرتو إيكو، حكايات عن إساءة الفهم، ترجمة ياسر شعبان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة آفاق عالمية، القاهرة، 2006، ص80.

(21)– ابن معقل، المآخذ المقدمة، ص11.

(22)– يراجع ناصر حلاوي، قراءة التفسير والتأويل المتنبي أنموذجا، مقالة في مجلة المتلقي، العدد 5-6، س3، 2000، ص103.

(23)– المرجع نفسه، ص104.

(24)– يراجع ابن المعقل، المآخذ، ص11

(25)–. عبد الحكيم راضي، دراسات في النقد العربي: التاريخ، المصطلح، المنهج، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2007، ص210.

(26)– يراجع المرجع نفسه، ص231.

(27)– ابن معقل، المآخذ، ص18.

(28)– بيان البكري، تأسيس اللسان في خطاب الراوي-الرائي- النبوة، دار نينوى، دمشق، 2007، ص210.

(29)– محمد عابد الجابري، تكوين العقل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، ط6، بيروت 1994.

(30)– ابن معقل، المآخذ، ص64.

(31)– المرجع السابق، ص245-246.

(32)– أمبرطو ايكو، الأثر المفتوح، ترجمة عبد الرحمان بوعلي، دار الحوار، ط2، دمشق، 2001، ص16.

(33)– المرجع نفسه، ص17.

(34)– عبد الغني بارة، الهرمينوطيقا والفلسفة، ص371.

(35)– ابن معقل، المآخذ، ص19.

(36)– ابن معقل، المآخذ، ص217.

(37)– المصدر نفسه، ص266.

(38)– المصدر نفسه، ص275.

(39)– المصدر نفسه، ص38.

(40)– يراجع المصدر نفسه، ص39

(41)–. عبد الغني بارة، الهرمينوطيقا والفلسفة، ص523

(42)–. ابن معقل، المآخذ، ص224.

(43)– فولفانغ ايرز، فعل القراءة، ص56.

(44)– ابن معقل، المآخذ، ص105

(45)–. المصدر نفسه، ص106.

(46)– المصدر نفسه، ص113.

(47)– ابن معقل، المآخذ، ص111.

(48)– المصدر نفسه، ص103.

(49)– المصدر نفسه، ص147.

(50)– يراجع المصدر نفسه، ص109.

(51)– المصدر نفسه، ص162.

(52)– إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب: نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، دار الثقافة، ط4، بيروت، 1983، ص405.

(53)– ابن معقل، المآخذ، ص303.

(54)– أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، ترجمة أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 1996،ص99.

(55)– ابن معقل، المآخذ، ص29.

(56)– المصدر نفسه، ص273.

(57)– المصدر نفسه، ص32.

(58)– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(59)– ابن معقل، المآخذ، ص115

(60)–. أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، ص64.

(61)– ابن معقل، المآخذ، ص101.

(62)– المصدر السابق، ص99.

(63)– ابن معقل، المآخذ، ص275.

(64)– يراجع المصدر نفسه، ص238.

(65)– يراجع (على سبيل المثال) المصدر نفسه ص160.

(66)– المصدر نفسه، ص161.

(67)– المصدر نفسه، ص186.

(68)– يراجع المصدر نفسه، ص144.

(69)، - المصدر نفسه، ص93.

(70)– ابن معقل، المآخذ، ص275.

(71)– حسن مصطفى سحلول، نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص37.

(72)– يراجع ابن معقل، المآخذ، ص157-158.

(73)– المصدر نفسه، ص288.

(74)– ناصر حلاوي، قراءة التفسير والتأويل، مجلة المتلقي، ص96.

(75)– ابن معقل، المآخذ، ص64.

(76)– حسن مصطفى سحلول، نظريات القراءة والتأويل، ص72.

تواري الدلالة خلف العالم المحسوس في ديوان مقام البوح
لعبد الله العشي

أ. سحاد وردية

جامعة الجزائر

إن الحضور من المفاهيم الّتي استحدثتها سيميائيات الأهواء لإدماج العالم المحسوس (le monde sensible) في منظومتها التحليلية، لكونه جانبا مؤثرا في الجانب الشعوري للذات، فالحواس الخمس هي المستقبل الأوّل لمختلف التأثيرات الخارجية الّتي تستهدف الذّات، وتؤثر من ثمة بالإيجاب أو السّلب في جانبها العاطفي وعلى الفعل.

قبل تحديد أيّة صورة في العالم الطبيعي (le monde naturel) أو حتى فكرة أو إحساس فإننا نستشعر حضورها، أي نستشعر وجود شيء ما، يحتل موقعا نسبيا أو موازيا (une position relative) لموقعنا، ويشغل مدىً معينا، ويؤثر فينا بكثافة معينة، وهذه هي الشروط الدنيا للحديث عن الحضور. إنّ التأثير الذي يمسّنا، الكثافة الّتي تميّز علاقتنا بالعالم، التوتر تجاه العالم، كلّها أفعال للاستهداف المقصود la visée (intensionnelle، أما الموقع، المدى، الكمّية، فإنّها تخصّ ميدانا ملائما un domaine de (pertinence هو الفهم (la saisie) وبمصطلاحات بورس (peirce) فإنّ الاستهداف يميّز المفسّرة (l'interprétant) والفهم يميّز الركيزة (le fondement)[1]

إنّ العالم المستهدف في المنظور البورسي هو مجموعة افتراضية من الممكنات أو عالم مدرك بالحواس، أو جزء مقتطع من عالم مقولاتي(un monde catégorisé) بمعنى أنّ المرجع أو الحقيقة الّتي تحيلنا إليها العلامة إذا وجدت هي عالم سيميائي خاضع لمفاهيم صيغية (modales)، منظوراتية (percpetives)، ومقولاتية (catégorielles)[2]

يطرح المفهوم البيرسي للعلامة إشكالية العلاقات بين الإدراك (la réception) والدلالة (la signification)، لكونهما حركتين تُثار (تُحرّض) الثانية منهما (الدلالة) انطلاقا من الأولى (الإدراك)، فيخضع عنصران هما المصوّرة والموضوع الحيوي لمبدأ الاختيار المتبادل: المصوّرة لا يمكنها أن تقترن بالموضوع إلاّ تحت مراقبة (تحكّم) المؤوّل، والموضوع لا يمكنه أن يقترن بالمصوّرة إلاّ من وجهة نظر معينة (الركيزة). يرشدنا المؤوّل (ما هو مستهدف) في الحالة الأولى إلى الاتّجاه الذي ستسير فيه الدلالة، وهو ما يحدّده اختيار المصوّرة. ترشدنا الركيزة إلى ما ينبغي أن نحتفظ به من الموضوع الحيوي.[3]

توافق هاتان العمليتان السيميائيتان على التوالي: الاستهداف والفهم، وهما عمليتان أساسيتان في انبثاق الدلالة من الإدراك، كما أنّهما عمليتان سيميائيتان يوظّفهما الحضور، لكن ينقصنا في هذه الحالة شرطان أساسيان حتى نستطيع أن نتحدث عن دلالة خطابية (signification discursive) هما الجسد (le corps) موضع الإدراك، والانفعالات، ومركز الخطاب والقيمة أو أنظمة القيم (les systèmes des valeurs) الّتي من دونها لن يكون للدلالة أيّ معنى قابل للفهم.[4]

الجسد الحاس (le corps sensible)**:** تعدّ سيميائيات الحضور الجسد حقيقيا كان أو تخيليا غلافا حساسا للتحريضات والإثارات والاحتكاكات والتماسات الخارجية والداخلية (الانفعالات، الأحاسيس)[5] ، وقد سبق أن اعتبر غريماس في كتابه (du sens) الإنسان صورة (une figure) من بين صور أخرى، ورآه حجما يوجد في أفق فضائي، يتحرك فيه، ويخطّ في مساره عددا معينا من التمظهرات، وعدّ الإشارية المحاكاتية (la gestion mimétique)، سواء كانت تواصلية، تعبيرية، لهوية، تنبع من الجسد الإنساني من حيث كونه موضوعا مدركا ومتموقعا إلى جانب موضوعات أخرى[6]، بشكل مبسط: يتموقع الجسد الحساس في الخطاب أو في الفضاء. ونتيجة لذلك يتولد حوله حقل موقعي (un champ positionnel) يمتلك مركزا مرجعيا (un centre referant) هو الجسد الحساس، وآفاقا(des horizons) مسؤولة عن تثبيت حدود الحضور وتوافق كثافة دنيا من أجل امتداد أقصى، مقابل امتلاك المركز لكثافة قصوى وامتداد أدنى[7].

يضاف إلى المركز والآفاق عنصر آخر في الحقل هو العمق (la profondeur) وهو المسافة حساسة (sensible) أو مدركة (perçue) بين المركز والآفاق، ولا وجود للعمق إلاّ بوجود تغيّر في التوازن بين الكثافة والمدى، وتغيّر في التوتر بين المركز والآفاق، بتعبير آخر العمق عبارة عن مقولة دينامية(une catégorie dynamique)، لا يفهمها العامل المتموقع إلا في حركتها،فهو ليس موقعا (une position) لكن حركة بين العمق والآفاق[8].

بعد أن تحدثنا عن الحقل الموقعي، يبقى أن نتحدث عن العوامل الموقعية (les actants positionnels) لأفعال الاستهداف والفهم. هناك ثلاثة عوامل موقعية لكلّ منهما وهي: المنبع (la source)، الهدف (la cible)، وعامل التّحكم (l'actant du contrôle) الذي قد يتحوّل في شروط خاصة إلى عائق.[9]

الحضور في الاستهداف عبارة عن علاقة تكثيف (une relation intensive) بين المنبع والهدف، وعلاقة مدى كمّي (une relation extensive quantitative) بينهما في الفهم.

إنّ تحديد المنبع والهدف، لا يكون دائما أمرا سهلا، فقد يحسّ الجسد (مركز الحقل) بكثافة يوعزها لأثر حضور ما في الحقل، فيقوم باستهدافه، ليتعرّف عليه (الحضور) لكونه منبعا لهذه الكثافة: بشكل مفارق إن الجسد منبع للاستهداف، لكنّه في الوقت ذاته هدف للكثافة، تبقى الإشكالية في تحديد مكان القصدية (l'intentionnalité) فطالما أنّ الحضور الذي يستشعره المركز ليس حضورا مقصودا، يبقى الجسد (المركز) منبعا للاستهداف، لكن إذا كان هذا الحضور مقصودا فإنّ العامل المركز في الخطاب يفقد مبادرة الاستهداف، ليكون هو في حدّ ذاته مستهدفا من الكثافة الّتي يحسّها. على عكس الكثافة، نجد في أنموذج المدى حيث يحصل الفهم، أنّ الجسد مركز الحقل هو النقطة المرجعية في كلّ تقديرات البعد (la distance) والكمّية (la quantité) فهو منبع الفهم، وفي الوقت نفسه منبع قياسات المدى.[10]

أنظمة القيم (les systèmes des valeurs)**:** يرى جاك "فونتاني" أنّ اللّغة هي إقامة علاقة بين بعدين في الأقل هما: مستوى التعبير ومستوى المضمون، ويوافقان

على التوالي ما يسمّيه العالم الخارجي والعالم الداخلي. وهذا التغيير في التسمية يحتاج لبعض التعليقات: إنّ الحدود بين الخارج والداخل ليست معطىً مسبقا، لأنّ الذّات هي الّتي تضع الحدود في كلّ مرة تعطى فيها دلالة لحدث أو موضوع، فعند ملاحظة أنّ تغيّر لون فاكهة ما يمكن ربطه بدرجة نضجها، فإنّ تغيّر اللّون يندرج في مستوى التعبير، في حين تنتمي درجة النضج لمستوى المضمون، لكن يمكن أيضا ربط درجة النضج بالبعد الزمني(la duré)، في هذه الحالة ستنتمي درجة النضج لمستوى التعبير، والمدّة الزمنية ستندرج في مستوى المضمون[11]، هذه الحدود ليست إلاّ الموضع الذي تحتّله الذات المدركة(le sujet de perception) في العالم عندما تكون مجبرة على إنتاج معنى. فانطلاقا من موقع الإدراك (position perceptive) يرتسم مجال داخلي وآخر خارجي، يتأسس بينهما حوار سيميائي (un dialogue sémiotique) دون أن يوجد أيّ مضمون خارج تموقع الذات الموجّه للانتماء لمجال دون آخر، لأن موقع الحدود مرتبط بموقع الجسد المتنقل[12].

يمكننا من خلال المثال السابق (ارتباط تغيّر لون الفاكهة بدرجة النضج أو الطعم أن نوضّح كيفية بناء القيم. لقد أثبتت تجارب (Berlin) و(Kay) أنّنا لا ندرك اللّون الأحمر مثلا، إنّما ندرك موقعا معينا لهذا اللّون في إطار درجات متفاوتة له، فإذا عدنا إلى مثال الفاكهة، فإنّ ما يشدّ انتباهنا هو اختلاف درجات ألوانها، فهناك مثلا: الحمراء، والأشدّ حمرة، والأقلّ حمرة، ويتّم بناء القيم في هذا الإطار بربط الدرجات المختلفة للّون بدرجات مختلفة لمدرك آخر كالنضج أو الطعم مثلا. إذن قيمة الخاصية اللّونية تتحدد انطلاقا من موقعها بالنسبة لدرجات مختلفة للخاصية نفسها (هذه الدرجات المختلفة تشكّل خاصيات أخرى)، وبالنسبة للاختلافات في خاصية أخرى الطعم مثلا، وإذا عدنا إلى الحضور فإنّ إدراكنا (إحساسنا) لتغيّر في كثافة الحضور لا دلالة له إلاّ إذا ربطناه بتغيّر آخر، تغيّر المسافة مثلا. لأن ذلك يولّد الاختلاف فنستطيع أن نقول إنّ شيئا يقترب أو يبتعد. بشكل عام: ينتج نظام القيم من تزاوج بين الاستهداف الذي ينبهنا للتغيّر الأوّل (الكثيف) والفهم الذي يربط هذا التغيّر بتغيّر آخر ممتد.[13]

2) أثر العالم المحسوس في الانفعال:

أ-الصوت: يتمظهر العالم المحسوس (le monde sensible) أي عالم البحث عن الدلالة من حيث هو إمكانية معنى. ولكي يكتمل معناه لابدّ من أن يخضع لشكل معيّن. فالدلالة يمكنها أن تتوارى وراء كلّ المظاهر المحسوسة. إنّها توجد خلف الأصوات والصور والروائح والنكه، غير أنّها ليست في الأصوات أو الصوّر كمدركات[14].

يتلقى الجسد الدلالة في شكلها الأوّلي على مستوى الحواس الخمس، لذلك فإن ورودها في النّص نوع من تواري الدلالة، أي أنّ الحواس تشكّل (شيفرة) يكون فكّها خطوة مهمّة لإعطاء شكل للمعنى. وديوان مقام البوح نصّ يعطي لنا حيّزا واسعا لتجربة بعض معطيات سيمياء الحضور، وتطبيق بعض مفاهيمها. وسنبدأ بدراسة الشيفرة الحواسية (le code sensoriel) انطلاقا من قصيدة "أجراس الكلام" التي سنحاول من خلال تحليلها اكتشاف بعض الدلالات المتوارية خلف حاسة السمع، وذلك بدراسة "الصوت" (le son)، الذي هو أحد عناصر العالم المحسوس المتجسّدة في القصيدة.

يظهر أوّل بروز للصوت في القصيدة من خلال العنوان "أجراس الكلام" المشكّل من صوتين متباينين في الكثافة، فالوحدة المعجمية "جرس" في الاستعمال الشائع، غالبا ما تكون مرتبطة برغبة في شدّ انتباه جماعة من الأفراد إلى حدث، أو وقت، أو مناسبة معيّنة، فقد استعملت الأجراس التقليدية في الكنائس للإعلان عن أوقات الصلاة، والجرس وإن تغيّر شكله في العصر الحديث، إلاّ أنّ وظيفته بقيت نفسها، من منظار أنها منبع ذو كثافة مرتفعة، يخلق حقل حضور ذي آفاق واسعة. أما "الكلام" فإنّه صوت محدود الكثافة والامتداد بالمقارنة مع الجرس، لكن اقتران الوحدتين "أجراس" و"الكلام" بالإضافة، جعل منهما صوتا واحدا، أي كثافة وامتداد واحد، وهذا جعل تأثير الكلام أشدّ وأوسع.

أما الظهور الثاني للصوت فيتجلى في قول الشاعر: **يأتيني صوتك يا مولاتي/ رقراقا من نبع الغابات.**

يظهر الجسد التخييلي للقصيدة في هذا المقطع والمتجلّي من خلال لفظة "مولاتي" كمنبع للصوت، فينشأ عن ذلك حقل حضور له مركز مرجعي هو الجسد التخييلي للقصيدة، وله عمق وآفاق يحدّدهما تقاطع هذا الحقل مع حقل آخر هو الحقل السمعي (le champ auditif) لجسد حساس آخر هو جسد الشاعر، وهذا الحقل عبارة عن مجال حرّضه حضور الجسد الأوّل[15]، ومنه يمكننا عدّ جسد القصيدة منبعا لكثافة صوتية استهدفت جسد الشاعر، لتكون القصيدة من ثمّة منبعا لعملية استهداف، الشاعر هدفها، ويصبح الشاعر بالمقابل منبع عملية فهم، القصيدة هدفها. وما جعلنا نحدّد عمليتي الاستهداف والفهم بهذا الشكل، هو ملفوظات القصيدة التي تجعل (أغلبها) الشاعر هدفا لأفعال الصوت **(يحملني، ينشرني، يمسح، يخطفني...)**.

يظهر الصوت من جهة أخرى في القصيدة كمحور دلالي قائم على ثنائية متقابلة هي (**الكلام** ∨ **الصمت**)، إنّ الحقل السمعي مجال محصور بين حدّين هما: الحدّ الأدنى (الحدّ المعدوم) وهو الصمت (le silence)، والحدّ الأقصى المتمثّل في الألم (la douleur)، فالصوت لا يستطيع اختراق الجسد الحسّاس بكلّ حرّية ودون قيود، لأنّ الجسد له طاقة محدودة لتحمّل مقدار محدّد من الكثافة الصوتية، التي إذا تجاوزت قدرة تحمّله فإنّه يتألم ويتضرّر[16]. يجسّد بالمقابل الحدّ المعدوم (الصمت) غياب أيّ حضور صوتي مؤثر في الجسد، لذلك فإنّ الثنائية (**كلام** ∨ **صمت**) تعادل على نحو ما الثنائية (**حضور** ∨ **غياب**). وسنركز فيما يأتي على توضيح تغيّر كثافة الصوت من خلال أشكال حضوره المختلفة.

يبرز حضور الصوت في قصيدة "أجراس الكلام" من خلال الملفوظات: **(يأتيني صوتك.../رقراقا.../ يملؤني عشقا وأناشيد...، يملأ دنياي سلاما.../ وتسابيح/ وأورادا/ وتراتيل صلاة، يحملني همسك...)**.

نلاحظ من خلال هذه الملفوظات تدرّجا في كثافة الصوت، فالصوت الرقراق أكثر كثافة من صوت التسابيح والأوراد وتراتيل الصلاة. فاقتران الوحدة المعجمية "صوت" الواردة في الملفوظ الأوّل بصفة "رقراق" التي تطلق عادة على صوت المياه

المتدفقة يجعل الصوت حاملا لسمة الارتفاع، في حين تبرز سمة الانخفاض في الوحدات المعجمية "تراتيل، تسابيح، أوراد وصلاة، لأنّها تمثّل أصواتا صادرة عن مخلوقات تناجي خالقها المطلع على السرائر، لذلك هي أصوات تعادل من حيث الكثافة الهمس الوارد في الملفوظ (**يحملني همسك**)، وكلها أصوات أقلّ كثافة من صوت الجرس الذي يقترن به الكلام في عنوان القصيدة وأقلّ امتدادا.

نجد الحدّ المقابل للصوت المتمثّل في الصمت واردا في القصيدة من خلال الملفوظات الآتية: **- فأخرج عن صمتي/ - وأعود أنا.../ للصمت/ -جرّدني صمت العالم من ذاتي**

نلاحظ أنّ الصمت في الملفوظ الأوّل والثاني متعلّق بالذّات، لكنّه متعلّق أيضا باختفاء صوت القصيدة، يقول الشاعر: **قلت أحدّثه /لكنّي يا عجبا/ها أنذا أتحدّثه**

يعود ضمير الهاء المتصل بالفعلين (**أحدّثه وأتحدّثه**) على الصوت، الذي حرّض الشاعر وجعله يتحدث إليه (**فقلت أحدّثه**) لكنّ الشاعر فاجأنا بأن تحدّث هذا الصوت بدل أن يحدّثه، وهو أمر طبيعي، لأنّ الشاعر عندما يسمع صوت القصيدة أو وحيها فإنّه يتحدّث هذا الصوت. وطريقته في الحديث هي الكتابة. لكن يبدو أنّ حديث الشاعر لم يبلغ مداه أو منتهاه إذ يقول: **فأخرج عن صمتي/وأمدّ يدي/ وكأني أمسك بالصوت / فتعود يدي نحوي/وأعود أنا/للصمت.**

إنّ الإمساك بصوت القصيدة وترويضه بسوط الكلمة ثم تقييده في دفاتر الشعر، أمر مستعص على الشاعر، الذي كلّما اعتقد أنّه أمسك بناصية القصيدة / الموضوع، عادت فأفلتت من بين يديه وصمتت، وعاد هو الآخر لسجن الصمت الذي يلّفه حتى يفقد الإحساس بوجود العالم وبضوضائه، ويتنصل حتى من ذاته، وهو ما يبيّنه الملفوظ (**جرّدني صمت العالم من ذاتي**).

بناء على ما تقدّم يمكننا أن نضم الملفوظات الدّالة على الصوت بكثافاته المختلفة (**أجراس الكلام، الصوت الرقراق، الأناشيد، التسابيح، الأوراد، تراتيل الصلاة**) في تشاكل "النشوة"، لكون هذه الملفوظات تشترك في سمة "الإيجابية"، في

مقابل تشاكل "الإحباط" الذي يشتمل على الملفوظات -الدالة على الصمت-، التي تشترك في سمة "السلبية".

أشرنا في حديثنا النظري عن سيميائيات الحضور أنّ بناء القيم يتّم بربط درجتين مختلفتين لمُدركٍ ما، بدرجتين مختلفتين لمدرك آخر، فإذا نظر إلى صوت (أجراس الكلام) كدرجة في مدرك الصوت، والصمت درجة مختلفة فيه، فإنّ هذا يتمّ على مستوى التعبير، وهذا الاختلاف لن يكون له معنى، إلاّ إذا ربطناه بمدرك آخر هو بمثابة بنية عميقة، هو مدرك "الوجود" الذي يتأرجح بين درجتين متقابلتين هما: "الحياة" و"الموت"، فالصوت بسمته الإيجابية هو التّجلي الخطابي لدلالة الحياة. وهو ما يعكسه قول الشاعر: **(يمدّ حياتي بحياة)**، ومفهوم الحياة هنا معادل لمفهوم الكتابة بالنسبة للشاعر، في حين يمثّل الصمت تجلّيا لصورة من صور الموت، الذي لا يعني بالضرورة فقدان الحياة. فالوحدة مثلا قد تصبح نوعا من الموت، كما يمثل غياب الإلهام الشعري صورة أخرى عنه.

ب) الضوء: إن الضوء من الناحية الوجودية مقوّم من مقوّمات الحياة والتفتح والنّماء. وقد تبوأ الضوء والشمس والقمر بخاصة في الفكر الميثولوجي وحضارات ما قبل الأديان مركز الصدارة، إذ كان للشمس قمة الهرم في الطقوس والعادات القديمة[17]، لذلك لا عجب أن نجد في النصوص الشعرية الحداثية، استلهام منابع الضوء الطبيعية كالشمس والقمر، وإعطائها أبعادا رمزية تسمح بتشييد عالم من القيم والمشاعر التي تخرج عن حدود العالم الفردي الضيّق، وتأخذ منحى شموليا عاما. لكن الشيء الأكثر إثارة للاهتمام، هو استغلال الشعراء لخصائص الضوء، ومزاياه الفيزيائية التي تحدّدها النظريات المعاصرة، لكونها ظواهر مؤثّرة في ذات حسّ ممكنة، "ولا يتولّد الشكل السيميائي ممّا تراه هذه الذات بالفعل، ولا من خصائص العالم الطبيعي، إنّما يظهر كبناء تتيح أصنافه التكوينية، وصف آثار المعنى الناشئة عن التفاعلات **(الإشارية، الصيغية والعاطفية...)** بين النشاط الإدراكي الإبلاغي للذات وتبدّل الطاقة"[18]، وقبل أن ندخل في تحليل الظواهر الضوئية المختلفة التي تصنع حقل

حضور منافس لحقل حضور الذات (مجالها الرؤيوي) سنستعرض باختصار أهم خصائص الضوء التي أشرنا إليها آنفا.

يحدّد العرف ثلاث خصائص للضوء هي: البريق، اللّون، الإشباع. أما نظريات الإدراك الحسّي المعاصرة، فتحدّد ثلاث خواص بارزة هي: الانتشار، شدّة المصدر واللّون، ويعدّ البريق شدّة مرتبطة بمصدر الضوء يمكن تأويلها كتوجيه تدريجي يقوم على صراع رئيس بين الظلمة والنور. ويؤدي هذا الطرح إلى انبثاق المرئي، وينجم اللّون عن ردّة فعل نوعية يقوم بها المرأى المضاد الذي يصبح تأويله أيضا كقيمة صيغية محوّلة نوعيا (مقاومة الهدف، وردّة فعله على فعل المصدر). أما الإشباع فهو تبديل متدرج للّون[19]. وسنحاول في تحليلينا هذا أن نكتشف قدراتنا على الرؤية في دهاليز ديوان "مقام البوح" المظلمة والمضيئة

يبرز أوّل تجلّ للضوء في الديوان في قصيدة "تجاوب" حيث يقول الشاعر:

ها هي تقبل من وراء الأفق/ أنصع من بياض الغيم/ أجمل من صباها/ -كم مرّة وقعت خطاي/ على خطاها/ ووقعت محترقا على بقايا/ من صداها/ -وأمدّ عن بعد يدي/ فتمد عن بعد ضياها/ وأمدّ صوتي/ فتمدّ لي من جنة الفردوس فاها.

تصوّر لنا "تجاوب" موقفا خياليا بين ذاتين من طبيعتين مختلفتين، الذات المتلفظة المنتمية إلى الطبيعة الأرضية، وتظهر كجسد حسّاس مستهدف، والذات/الموضوع، التي تبدو كذات كونية، لأنّها تنتمي لعالم الأرض تارة، ولعالم السماء أخرى، ولعالم الماء تارة، وللجنّة أخرى. وتظهر كمنبع لمختلف التأثيرات الحسّية التي تستهدف الذّات المتلفّظة، بداية من الصوت، إلى الرؤية، وانتهاء باللّمس، وتقوم العلاقة بين الذاتين على الثنائية (**تواصل** $\vee$ **عدم تواصل**)

يتجسّد قطب التواصل بداية من خلال فعل المناداة والإجابة بقول الشاعر:

ناديت/ نادتني/ سمعت ندائي/ وأنا سمعت نداها.

تظهر الذاتان من خلال هذه الملفوظات، كذاتين حساستين تشتركان في مجال سمعي واحد، فكلّ واحدة منهما هي منبع للصوت الصادر عنها، وهدف للصوت

الصادر عن الذات الأخرى (تجاوب)، لكن هذا التجاوب لا يدوم طويلا، حيث يحلّ قطب (عدم التواصل) ليسيطر على الموقف، ويتجسّد ذلك على المستوى الخطابي من خلال الصورة المعجمية "الصدى". فالذات في حالة "الصدى" هي منبع الصوت، وهدف للصوت نفسه، لأنّ الصدى انعكاس للصوت نحو منبعه نتيجة اصطدامه بحاجز أو عائق مادّي، مخترقا بذلك المجال السمعي للذات منبع الصوت. ويربط الشاعر صورة "الصدى" بصورة ضوئية هي "الاحتراق" **(ووقعت محترقا على بقايا/ من صداها)**، ليصبح الصوت والضوء (في صورته النارية) مصدرين لألم الجسد الحساس. فبالرغم من أنّ الصدى بطبيعته صوت منخفض، يتحمل وقعه الجسد الحساس (لا يسبب ألما حواسيا)، إلاّ أنّ له أثرا سلبيا على جانب الذات الشعوري، لأنّه يرمز على المستوى العاطفي للوحدة وانقطاع الصلة بالموضوع (ألم نفسي معادل لألم الاحتراق/ الحواسي) ويمكن أن نظمّ صورة الصدى مع صورة الاحتراق في تشاكل واحد هو "تشاكل الإحباط" الذي يتحوّل إلى "تشاكل النشوة"، بظهور صورتين مقابلتين هما: الإيقاع المقابلة للصدى، والنور المقابلة للاحتراق، وتنطويان على سمة "الإيجابي .يقول الشاعر: **تابعت إيقاعا سماويا يرن بداخلي/ هو صوتها/ -وأمدّ عن بعد يدي/ فتمدّ عن بعد ضياها**

يعود التواصل في هذه المقاطع ليميّز علاقة الذات بموضوعها، ويبرز الصوت من جديد كجسر يربط عالميهما المختلفين، فتظهر الذات كمنبع لهذا الصوت الذي ينبعث من داخلها، ولا يمكننا هنا أن نتحدث عن تأثيره في مجال الذات السمعي أو المجال السمعي لذات أخرى مستقلّة عنها، لأنّ هذا الصوت ذو طابع وجداني، يمارس تأثيرا في الجانب الشعوري للذّات دون المرور بالحواس (صوت ذهني)، وتتجلى ردّة فعل الجسد الحاس من خلال شعور النشوة **(وكأني من نشوتي الكبرى نبي ...)** الذي يتطوّر من نشوة السماع إلى نشوة الرؤية، بالظهور الضوئي للموضوع **(فتمدّ عن بعد ضياها)** الذي يستهدف حقل الذات الرؤيوي. وتزداد النشوة بنقصان المسافة الفاصلة بين الذات وموضوعها، إذ يستحيل الصوت إلى ضوء يفتن الذات. ويستحيل الضوء

في عالم الذات السحري إلى جسد تخييلي، تؤدي ملامسته لجسد الذات عبر القبلة إلى ما يشبه الانخطاف، فتنقلب النشوة إحباطا، فكلّ لذة إذا بلغت قمّتها انقلبت ألما، ويترجم ألم الذات على المستوى الخطابي صور الصراخ ثم الإغماء.

تقترن حاسة السمع مع حاسة الرؤية في مواضع أخرى من الديوان، منها قول الشاعر في قصيدة "افتتان"

- يخطفني صوتك من نفسي/ - ويهجر بي في بحر الأنوار/ - وفي بحر الظلمات

وقوله في قصيدة "قمر يتساقط في يدي"

حتى إذا ما نال مني الحال/ واختلطت سواقي الليل بالأضواء/ صحت المدد

يصوّر لنا المقطع الأوّل، كيف يغوص صوت القصيدة/ الموضوع بالذات المستهدفة في عالم الضوء وفي عالم الظلمة، "والضوء في الشعر ضوءان، ضوء الخارج وضوء الداخل"[20]، ويندرج الضوء الوارد في المقطع ضمن ضوء الداخل، أو ما يسمّى اصطلاحا "بالنار المطهّرة" والمتمثّلة "إما بنار اللّوعة وحرقة الحزن المتصاعد في دواخل الشاعر، أو في مجموعة الولادات الروحية والإبداعية التي تتحقق في ذات الشاعر وزمن النّص، كحزمة من الإشعاعات الضوئية"[21] ونحن نرجح المعنى الثاني، لاقتران الوحدتين المعجميتين "الأنوار" و"الظلمات" بالوحدة المعجمية "بحر"، وقد أشرنا في خضم دراستنا لاستعمال الشعراء للبحر كرمز للدلالة على الشعر، من ثمّة يمكننا أن نؤوّل "**بحر الأنوار**" على أنّه لحظات الإلهام الشعري التي تستحوذ على كيان الذات، في حين أنّ "**بحر الظلمات**" هي اللّحظات التي يغيب فيها الإلهام عنها.

يتشاكل المقطع الثاني مع الأوّل بتوارد المعاني ذاتها وإن اختلفت صيغها جزئيا فـــ: **الليل** ≅ **الظلمات**، **الأنوار** ≅ **الأضواء**، **سواقي** ≅ **بحر**، ممّا يعني أنّ الشاعر في هذا المقطع أيضا بصدد وصف لحظة الإلهام الشعري التي كنى عنها بـــ "الحال" نظرا لمحدودية أمد هذه اللّحظة. إذ تظهر كينونة الذات قبل أن تنال منها هذه الحال، وسط

ظلام دامس، لا تميّز فيه بين الأشياء (الإضاءة في مجال رؤية الذات معدومة)، لتخترق فجأة هذه الظلمة جملة من الأضواء، هي أضواء الإلهام الشعري تصاحبها حالة عاطفية توصل الذات إلى أعلى درجات النشوة، لتكون ردّة فعل الجسد هي الصياح: المدد، المدد،...

يصاحب أوّل اتصال بين الذّات وموضوعها، تجلي الضوء كحضور مؤثّر في مجالها الرؤيوي، فتظهر كموضوع مستهدف من طرف منبع الضوء.

يقول الشاعر: **ها أنا...! أتملى بهاها الشمالي...! ألمس في دهش سرّها! أي فيروزة أسكرتني! بخمرتها اللدنية! -ها أنا ...! أتملى بهاها! أيّ جوهرة بهرتني.**

يتجلى الضوء في هذا المقطع من خلال الوحدتين المعجميتين "فيروزة" و"جوهرة"، والأحجار الكريمة مواد طاردة أي عاكسة للضوء، لذلك فإنّ أوّل حالة ضوئية تبرز في هذه القصيدة هي "البريق"، "ولن نخلط هنا بين أثر المصدر وأثر البريق، الذي يكتفي نوعا ما بذاته ويستطيع التأثير على بقعة من الحقل المرئي أو على الحقل بأكمله، كما يمكنه التأثير على نقطة معزولة من الحقل، ولكن مهما يكن مدى البريق، فإنّه يتميّز بتكثيف في الطاقة"[22]، بمعنى أنّ الفيروزة والجوهرة ليستا منبعين للضوء، إنما هما بمثابة عاملي تحكم بين منبع الضوء وبين الهدف (الذات)، ولكون البريق يكتفي بذاته يمكننا عدّ الجوهرة والفيروزة منبعين لحالة من حالات الضوء وهي البريق.

يرتبط البريق في المقطع بحالات توترية (انفعالية) هي السكر والإنبهار، الناتجة عن ردّات فعل الجسد الحسّاس إزاء الشدّة الضوئية المفرطة، فالسكر من المنطلق الصوفي هو غياب الوعي والإدراك المرتبطين بشكل حتميّ بمعطيات الحواس، من ثمة فإنّ السكر الذي سببته الفيروزة، هو سكر جزئي ناتج عن بريقها الذي تسبب في تعطيل مجال الرؤية عند الذات، أي تعطيل أحد المصادر المهمّة في تشكيل الوعي والإدراك.

والشيء عينه فعله بريق الجوهرة لكن بدرجة أقل، فالانبهار من جهته صدمة يسببها الضوء المفرط (البريق)، لكن دون تعطيل كلّي لحاسة البصر أو الوعي. إنه

بمثابة تخدير مؤقّت للحواس، واختلاف تأثير بريق الفيروزة والجوهرة، دليل على اختلاف الشدّة الضوئية التي تعكسها كلاهما، وهذا يخوّلنا لأن نربط اختلاف شدّة البريق باختلاف المسافة الفاصلة بين منبعه (الفيروزة والجوهرة) والهدف (الذات)، "فإذا كان النطاق الساطع بقعة كاملة، فإنّه سينتظم وبوصفه بريقا حول مركز يصل فيه البريق إلى حدّ أقصى. ويكون محاطا فيه بأطراف يتضاءل فيها"[23]، وهذا يعني اختلاف موقع الذات بالنسبة للمركز بين الحالة التي وصفت فيها موضوعها بالفيروزة وبين الحالة التي وصفته فيها بالجوهرة، إذ تبدو المسافة الفاصلة بينهما في الحالة الأولى أقل بكثير من الحالة الثانية، أي أنّ الفيروزة/الموضوع أقرب إلى الذات من الجوهرة/الموضوع، وما يؤكّد ذلك اقتران النظام الحواسي البصري في الحالة الأولى بنظام حواسي آخر هو النظام اللّمسي، فعندما تندمج الذات بالفضاء التوتري للشعوري –حسب فونتاني- فإنّه يمكن لأيّ تجلّ بصري أن يتحوّل في كلّ لحظة إلى شعور آخر، لمسي على وجه الخصوص[24] **(ألمس في دهش سرّها)**، إذ نلاحظ من خلال المقطع أنّ هناك تماسا بين جسد الذات والجسد التخييلي للّغة (القصيدة)، وكأنّ الذات تصف امتلاكها لموضوعها، وتربط نشوة هذه اللّحظة بنشوة السكر والانخطاف، حيث تستغرق الذات كلّية في موضوعها، وتندمج معه، حتى يغدوا كيانا واحدا. ويصاحب هذا الاستغراق، على المستوى الصوري، بروز الشدّة الضوئية القصوى التي تعكسها الفيروزة والجوهرة، "فالعالم السيميائي الذي ينكشف بعد عتبة الشدّة القصوى هو بطريقة ما عالم الحب والتقمّص الوجداني"[25] فتعود النزعة الأيروتيكية للبروز مجددا إذ يستثير بريق القصيدة شهوة الكتابة، كما يستثير الملمس اللّدن شهوة الجسد، فيشكل المرئي واللّمسي طريقين تعيش بهما الذات تجربة الكتابة الأيروتيكية كتجربة متفرّدة خارج حدود الزمن السيكولوجي والاجتماعي، وفي الوقت ذاته تحكي عنها وتبدعها.[26]

تجسّد قصيدة "الغياب" كما هو واضح من عنوانها، حالة انفصال الذات عن موضوعها، وذلك بعد أن ذاقت حلاوة الاتّصال لذلك نجدها في أوّل مقطع من هذه

القصيدة تقارن حالة الفصل بحالة الوصل، إذ يقول الشاعر: **آه.... يا مرّ الغياب/ كيف صيّرت اخضرار الروح.../ عمرا يابسا.**

يبرز حضور الضوء في هذا المقطع من خلال أحد مظاهره المتمثّلة في اللّون، والألوان لا تتعلّق مطلقا بشدّة المصدر الضوئي. كما أنّه ليس هناك وجود لمنبع وهدف في التلوينية، بل فقط للمواقع فالمساحة، التي تؤدي دور الهدف تمتصّ الشدّة الضوئية وتحوّلها إلى لون[27]، وجليّ في المقطع أعلاه، أنّ المساحة أو الموقع الذي أدّى دور الهدف الممتص للشدّة الضوئية ليس موقعا مادّيا، بل موقع من طبيعة مجرّدة (الرّوح)، والرّوح وإن كانت شيئا مجرّدا فإنها لا تنفصل عن جسد الذّات التي تبدو كـــ (موقع) مستهدَف من طرف منبع ضوئي مستهدِف..

يشبّه الشاعر روح الذّات بالنبات، وقد حذف المشبّه به وتركت إحدى لوازمه وهي الاخضرار، والنبات الأخضر كائن حيّ، ومن أهمّ الشروط الضرورية لحياته وجود الضوء وغياب الضوء عن النبات أو حجبه عنه يؤدّي إلى موته الحتمي، لذلك فإنّ القصيدة/الموضوع معادل للضوء بالنسبة لروح الذات، فحضورها معناه اخضرار هذه الروح، والاخضرار هنا يحمل دلالات السعادة والفرح والحياة، وغيابها معناه التّيبس الرامز للحزن والسكون والموت، وهو ما يعكسه قول الشاعر: **(كيف شيّبت شبابي)**، فالشباب يحمل سمة البداية في حين يحمل الشيب سمة النهاية، نهاية الحياة وانطفاؤها.

لذلك يمكننا اعتبار القصيدة/الموضوع كمنبع ضوئي -وإن كان ذلك فقط على المستوى المجازي- استهدفت أشعته روح الذات التي امتصّتها كما تمتصّ ماء الحياة، وغياب هذا المنبع الضوئي أو حيلولة حاجز (obstacle) بينه وبين الذّات/الهدف معناه موتها التدريجي والحتمي.

تربط الذات حضور الموضوع في القصيدة نفسها بحالة أخرى من حالات الضوء، وهي الضوء/المادة، وتربط غيابه بالظلمة التي تمثل العتبة الدنيا للضوء، يقول الشاعر:

وتنثال على ليلي أضواء الفراديس/ وأنساب مع النشوة حتى لكأني/ ذائب في عتمة الليل المذاب

تشترك الوحدات المعجمية (تنثال، الليل المذاب) في سمة الشروعية (inchoative)، التي لا تخصّ فقط إطلاق الحدث الضوئي المتمثل في بزوغ الضوء في عتمة ليل الذّات، إنّما تدرك بوصفها صورة انتقالية بين مرحلتين متنافرتين، تعكس نوعا من الانبثاق الصراعي، فالنهار يولد من اللّيل فينكره وينفصل عنه، بالطريقة التي تولد بها الحياة من الموت وتنفصل عنه[28]، ونهار الشاعر (الذّات) هو نهار الاتّصال بالموضوع، حيث ستمحو نشوة الاتصال كلّ صور الألم التي رسمها الغياب، فتذوب كلّ المعاناة مع ذوبان ليل الغياب. وهو نهار افتراضي في هذا المقطع لأنّ حالة الاتّصال هذه هي حالة استشرافية وليست واقعية.

يظهر الليل أو العتمة كحقل حضور مركزه الذات الحاسة، وتظهر أضواء الفراديس كحقل حضور منافس، أكثر كثافة لكونه اخترق حقل الذات، وحوّل مجال رؤيتها من الظلمة إلى النور ويعكس تنافس الحقلين، الصراع بين قوّة الضوء المذيبة وقوّة المادّة اللاحمة[29]، إذ يظهر الليل كضوء مادّة (ظلمة متحجّرة أو متمعدنة)، يتدخل الضوء كوسيط مذيب يحوّلها إلى مادّة سائلة، ويمكننا أن نمثّل هذه العملية كما يأتي:

أنوار الفراديس ← الليل ← ليل مذاب

الضوء ← معدن ← سائل

تعكس عملية تحوّل المادة (معدن ← سائل) تحوّلا في نظام القيم، فقد تكرّر في الديوان بروز قيمة الحياة التي تحاول الانتصار على قيمة الموت، فالظلمة المتحجّرة أو المتمعدنة تحمل قيمة الموت التي تبرزها سمة السكون، في حين توحي الظلمة المذابة (سائل) بقيمة الحياة، أو انبثاق الحياة عبر سمة الحركة والحيوية التي تظهرها (الحياة) كقيمة مهيمنة من خلال ملفوظ (**أضواء الفراديس**) الذي يوحي بالحياة الأبدية، بالنهار الدّائم الذي لا يغشاه ليل، حياة الخلود التي يحاول الإنسان استعادتها وامتلاكها بشتى الوسائل بما في ذلك الكتابة.

يستمر ترقب الذّات لعودة الاتصال، إذ يقول الشاعر في قصيدة "التآويه":

ها أنا أرقب صدرا حانيا / ويدا من نرجس الغابات/ تدنو/ ثم تدنيني إليه/ تمسح الغربة عنّي/ وتضيء الدرب للطفل/ لكي تشرق/ من وجنتيه الدنيا/ ومن بين يديه.

يعكس المقطع أمل الذّات في عودة حالة الاتّصال بالقصيدة/الموضوع "والأمل والترقّب ينجمان عن وجوب الكينونة (devoir être)، فيلغيان كلّ تنافر بين الفترات الزمنية ويحوّلان الزمن إلى مهلة بسيطة بين بداية الترقب (الافتراض virtualisation) وتحقيق ما هو متوقع"[30]. وترتبط حالة الترقب التي يغذيها أمل الاتصال بحالات الضوء المتمثّلة في: الإضاءة واللّون، إذ تتجلى الإضاءة من خلال الوحدتين المعجميتين (تشرق، تضيء). ويتجلى اللّون من خلال الوحدة المعجمية "نرجس".

يصوّر المقطع موقفا عاطفيا، يجعل القصيدة/الموضوع تتبوّأ مرتبة أمٍّ حنون، من خلال الملفوظ **(صدرا حانيا)**، ويجعل الشاعر الذّات طفلا يحلم بيد هذه الأمّ تضمّه إلى صدرها، وتبدو "الإشارات إلى علاقة الاحتواء والانتماء والحنان الأمومي مؤشرا إلى العودة إلى الرحم ومعانقة تجربة الخلق الأصلية الأولى، وفي ذلك إشارة إلى هاجس البحث عن الأمان، العودة إلى الداخل، إلى الرّحم، وإلى الأمّ رمز أمان، وكأنّما النّص والقصيدة موئل أمان من نوع آخر، فالقصيدة هويّة أخرى تكفل تحقيق الذّات وبالتّالي تمنح أمانا مصاحبا لهذا التحقّق"[31]. ويختصر الشاعر كلّ معاني الأمومة والحنان في الوحدة المعجمية "يد"، التي جعلها تقترن بالوحدة المعجمية "نرجس(زهرة بيضاء) مما يعني أنّ هذه اليد بيضاء، سواء كان هذا البياض حقيقيا أو مجازيا. وتحيلنا هذه الصفة على يد موسى عليه السلام، عندما ارتكب خطيئة القتل فغفر له الله سبحانه ذنبه، وليبيّن له هذه المغفرة، طلب منه أن يجعل يده في جناحه ثم يخرجها، فلمّا فعل رآها بيضاء ناصعة دلالة على البراءة والنقاء، يقول سبحانه وتعالى: ﴿**واضمم يدك إلى جناحك، تخرج بيضاء من غير سوء، آية أخرى**﴾[32]

يبدو أنّ الحنان يمنح اليد بياضها الناصع، الذي منحته مغفرة الله ليد موسى عليه السلام، لذلك يظهر اللّون الأبيض في هذا المقطع، وفي التراث الإنساني بشكل عام كرمز لكلّ ما هو خيرّ وطاهر وجميل.

تبرز اليد من جهة أخرى كمنبع ضوئي من خلال الملفوظ: (**تمسح الغربة عنّي/ وتضيئ الدرب للطفل**)، فالفعل "تضيء" يعود على اليد، ما يؤكّد بياضها الناصع، والبياض الناصع هو امتزاج بين حالتين من حالات الضوء هما اللّون والبريق، هذا الامتزاج أنتج حالة ثالثة هي "الإضاءة". وتظهر الذات الحاسة التي يجسّدها الطفل، كهدف لهذا المنبع إذ "يتطوّر الحسّ الضوئي لجسد الذات من الظلمة إلى الانبهار، ليس فقط بشكل كمّي بل بشكل نوعي أيضا، بتأثير عتبات الحسّ التي تحدّد قفزات نوعية في آثار المعنى العاطفية"[33]، فعتبة الضوء الأولى المؤثّرة في مجال رؤية الذات هي العتبة الدنيا المتمثّلة في الظلمة، وإن لم يصرّح حرفيا بذلك، لكن لفظة "الغربة" الواردة في المقطع توحي بمعنى الظلمة، التي تمسحها لمسة اليدّ المضيئة كما أنّ الملفوظ (**تضيء الدرب للطفل**)، يعني أنّ درب هذا الطفل كان مظلما، فجاء ضوء اليد ليحوّل هذه الظلمة إلى نور كما حوّل ظلمة الغربة إلى ضوء الانتماء، إذن هناك قفزة نوعية للحسّ الضوئي من الظلمة إلى النور وليس الانبهار، لأنّ امتزاج اللّون الأبيض مع البريق، جعل تأثير البريق على الحسّ يخفّ. إنّ اقتران شعور الغربة بالظلمة هو نتيجة افتقاد الذات لموضوعها الغائب. ظهر ذلك واضحا في العديد من المقاطع الواردة في القصيدة ذاتها، مثل قول الشاعر:

1) ربما وحشة الظلمة / والبعد الذي/ يجرح القلب ويبكيه

2) آه...كم يحرق صدري/ وهج الغيبة/ كم ينثرني في بياديه

ينطوي المقطعان على ثلاث حالات ضوئية مختلفة هي: الظّلمة، الوهج (الضوء القوي)، والضوء المادّة الذي يعكسه الفعل "ينثرني". تقترن الظّلمة كما بيّنا بغياب الموضوع، فما يجرح قلب الشاعر/الذات حسب المقطع الأوّل هو وحشة الظلمة والبعد، وارتباط الوحدة المعجمية "الظّلمة" بالوحدة المعجمية "البعد" بواسطة العطف

يجعلهما في منزلة واحدة، كأنّما البعد مرادف للظلمة، فكلاهما يولّد في الذات شعورا محبطا هو الوحشة، وبالرغم من أنّ الغياب يقترن في معظم قصائد الديوان بحالة الضوء المعدومة (الظلمة) إلا أنّه يقترن في المقطع الثاني أعلاه بالضوء (وهج الغيبة)، ربما لأنّ الوهج في الملفوظ **(كم يحرق صدري وهج الغيبة)**، لا يمارس تأثيره في مجال رؤية الذّات، بل يؤثر في جانبها الشعوري، فالوحدة المعجمية "الغيبة" تنزاح عن معناها المعجمي، لتحمل معنىً إيحائيا مختلفا هو معنى "الشوق"، واستعمال الشاعر للفظة "الغيبة" بدل "الشوق" جعل الملفوظ يحيل إلى دلالات أكثر. فالغيبة هي سبب شعور الشوق. والشوق غالبا ما كان يقترن في التراث الأدبي بالنّار والاحتراق لما له من ألم غير محتمل، لذلك فاقتران الشوق بإحدى لوازم النّار تعبير مستهلك. وهذا يجعل الشاعر باستعماله الغيبة بدل الشوق مجدّدا.

بالعودة إلى المقطع الأوّل في تحليلنا **(ها أنا أرقب...)** تبرز سمة "الشروعية" من خلال الوحدتين المعجميتين "الطفل" و"تشرق". فالطفولة هي البداية والانطلاقة الأولى لحياة الإنسان، كما أنّ الإشراق هو بداية النّهار أو اليوم، لذلك يظهر الضوء (اليد المضيئة) كعنصر أساس لهذه البداية وهذا الانطلاق، فالذّات تؤكّد ضرورة ظهور هذه اليدّ ليحدث تحوّل في حالتها، فيبرز الضوء الذي يمنح اتّجاها للفعل الإنساني ويمفصل الزمن والمكان تمفصلا حسّيا ويعطي معنى للصيرورة. فالضوء المدرك كبدء أو أثر (incidence) يفترض إمكانية وجود هدف وغاية، فهو إذ يكشف القصدية يحرّض نوعا ما على الاعتقاد بإمكانية تحوّل الصيرورة إلى حدث[34]، فالذّات إذ ترقب حضور اليدّ المضيئة فإنّها تسعى لتعطي اتّجاها إيجابيا لحياتها ولأفعالها. فهذه اليد المضيئة ستمهّد للذّات السبيل الذي سيوصلها للاتّصال بموضوعها، فإذا كان ظهور الضوء هو بداية الطريق إلى الغاية (الاتّصال) فإنّ نهايته ستكون أيضا نورا وضوءا فيّاضا يجتاح كيانها بأكمله **(تشرق من وجنتيه الدنيا/ ومن بين يديه)**.

الهوامش

1-Voir : Jacques fontanille, sémiotique du discours, presses universitaires de limoge, 1998, p 37.

2 - Ibid: p 31.
3-Ibid: p 31.
4-Ibid: p 32.
5-Voir:A. j .Greimas, du sens, édition du seuil, Paris11970, p 49
6- Voir : sémiotique du discours, p 96.
7-Ibid: p 96.
8-Ibid: p 97.
9-Ibid: p 98.
10-Voir: Ibid , p 99.
11-Ibid :p 33
12-Ibid : p 33.
13-Voir : Ibid, p 38.
14-Voir : du sens, p 49.
15-Voir : Jacques Fontanille, mode du sensible et syntaxe figurative (nouveau actes sémiotique), presses universitaires de limoges, France 1999, p 40.
16-Ibid.

17-يراجع سيمة درويش، تحرير المعنى (دراسة نقدية في كتاب أدونيس،الكتاب الأول)، دار الآداب ط1، بيروت1997، ص.999

18-جاك فونتاني، سيمياء المرئي، تر: علي أسعد، دار الحوار، ط1، اللاذقية 2003، ص.39

19-المرجع نفسه، ص 38.

20-تحرير المعنى، ص .99

21-المرجع نفسه، ص نفسها.

22-سيماء المرئي، ص 41.

23-المرجع نفسه، ص .41

24-المرجع نفسه، ص 201.

25-سيمياء المرئي، ص 78.

26-يراجع: منصف عبد الحق الكتابة والتجربة الصوفية، (نموذج محي الدين بن عربي)، منشورات عكاظ ، الرباط 1988، ص 460.

27-يراجع المرجع نفسه، ص 43.

28-يراجع: المرجع نفسه، ص 46.

29-المرجع نفسه، ص 46.

30- سيمياء المرئي، ص 81.

31- فاطمة عبد الله الوهيبي، المكان والجسد والقصيدة، (المواجهة وتجليات الذات)، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء/بيروت، 2005، ص 122.

32- سورة طه، الآية 21.

33- سيمياء المرئي، ص 99.

34- يراجع سيمياء المرئي، ص 82.

المخطط النظامي العاطفي في ديوان "مقام البوح" لعبد الله العشي

أ. بن أحمد تسعديت

جامعة تيزي وزو

سعت سيمياء العواطف في نظريتها التحويليّة إلى وضع أهم الوسائل الإجرائية لتحليل العاطفة في الخطاب. ويعد المخطط العاطفي أهمّها، حيث جاء بديلا عن المخطط السردي الأساس، المعروف في سيمياء الحدث، حيث لم يبق للمخطط السردي فاعليته في التحليل، الذي تعوّدنا عليه في الدراسات المحايثة السابقة، وإنّما حلّ محله المخطط الانفعالي. الذي هو«بناء إيديولوجي وشبكة لقراءة ثقافية مسلَّم بها في المستوى السيميوسردي بواسطة أسلوب استعادي، وبفضل الاستعمال الجماعي تتم ولادة نموذج ثقافي يمثّل مخزونا ليستدعى من جديد في الخطاب»[1].

تعد العاطفة في الخطاب اختبارا للإحساس بالنظر للحضور. فهي شدة تؤثر في الجسد، أو أنها كمية تنقسم أو تجتمع في الانفعال. إن البعد العاطفي يمكن تمثيله انطلاقا من الإشارة التلفظية. وهذا التمثيل يسمح بالخروج من الإحساس الخالص وجعله واضحا، ويمكن تسجيله ضمن الأشكال الثقافية التي تعطيه معنى، أي كمقطوعة نظامية به تتعرف ثقافة ما على إحدى عواطفها. ولابد من الإشارة إلى أنّ هذا المخطط مرتبط بالمخططات التوترية سابقة الذكر. وأمّا هدفه فيكمن في شرح مسار الذات العاطفية وتمثيلها من خلال المراحل التالية:[2]

اليقظة العاطفية ←الاستعداد العاطفي ← المحور العاطفي ←الانفعال ← التهذيب.

وبهذا يكون للمخطط العاطفي قيمة تأويلية مخالفة؛ لأنّ سيمياء العواطف اعتمدت النفس بالدرجة الأولى، وأزاحت كل غموض عن هذا الجانب الذي كانت تراه الدراسات السابقة، حيث كانت فيه النفس أو الروح مقدسة، ولأنّ الحالة من وجهة نظر الذات الفاعلة هي حالة لعالم داخلي محوّل من حالة الأشياء état de choses، إلى حالة

الروحétat d'âme ولكي تحقق هذه الذات التحوّل يجب أن تمتلك كفاءة صيغية[3]. لذا سنحاول تتبع مسار ذات الشاعر العاطفية في ديوان "مقام البوح". ولعلّ أهم ما ييسّر لنا العملية هو طبيعة الشعر الذي يعتمد في أثناء عملية الخلق والإبداع على جانب الإحساس، ووصف حالات الذات الشاعرة التي ترافقه: «فالشعر طبع ودوافع وإرادة وجهد وصنعة»[4]. كما أنه وسيلة يترجم به الشاعر التجربة المريرة التي عاشها فتصبب بها عرقا وشعرا، ينعكس من خلاله الجانب الإنساني الذي يستطيع فيه الإنسان أن يئن ويحن ويبث فيه أحزانه[5]. وسوف لن نتتبع هذا المسار العاطفي من خلال كل قصيدة على حده؛ لأنّها وردت جميعها كحكاية ذات متواصلة الإحساس والشعور وموضوع القيمة الذي تسعى إلي تحقيقه واحد تتحكم فيه عاطفة رئيس هي البوح وكما يمكن أن نعدّها النواة الدلالية، التي بنيَ عليها المخطط والمحرّكة لشعور الذات الشاعرة.

مرحلة اليقظة العاطفية : هي مرحلة تظهر فيها الذات العاطفية في الخطاب كحاملة لعاطفة معيّنة. ويكون فيها العامل مهيأ لتلقي تأثير الحضور، كما تكون حساسيته في حالة يقظة[6]. والقصيدة الموافقة لهذه المرحلة هي القصيدة الرابعة عشر المعنونة "**تآويه**" حيث بدت فيها يقظة الشاعر من خلال شعور غريب في داخله يقول:

هل هو الشوق؟/ هل هو الوحدة؟/ هل حزني؟/ هل هو الصمت الذي يجرح روحي؟/ هل هي الرغبة؟/ ...هل سرّ؟/ لست أدري بعد معنى لمعانيه ؟/ هل شتات الروح في تيه التآويه؟[7].

صاغ الشاعر في هذه القصيدة مجموعة جمل استفهامية تتراوح بين الطول والقصر، تبرز حالة عاطفية قبلية وإحساسا غريبا أيقظ فيه روح التساؤل، فلم يعرف منبعه ولا قصده، لا يعرف ماذا يحدث في داخله. أشياء كثيرة تدور في مخيّلته (الشوق، الحزن الوحدة، الصمت، السر...) لا يدري أيّا من هذه الدلالات العاطفية تثير شعوره، لكن ما يهم هو أنّه أحسّ بشوق ما، وتولّدت عنده الحيرة، فيمكن أن نعدّها «أسلوبا توتريا للذات العاطفية والهدف من هذه المرحلة من المسار التوتري وتعديلاته أن تكون الذات في حالة نمط وجود إمكاني تحاول فيه ملء الفراغ العاطفي»[8]. إنّه شعور خفيّ انتاب الشاعر لكنّه ضروري ليوقظ فيه رغبة البحث عن دفء الطرف الثاني الذي غاب عنه. وتتجسّد الصيغ

الأربع الضرورية لتحقيق الكفاءة وبداية الذات العاطفية في تصوّر صور خيالية لشعورها، وهذا ما ظهر في المقطع الموالي للقصيدة، حيث استتبع تلك الأسئلة بمجموعة أجوبة افتراضية تشير إليها ربّما وعلّه:

علّه سرب الفراشات الذي/ حط في القلب وأغوتني.../فاتنات اللحن من أشهى أغانيه/علّه العمر الذي.../ غاب منّي،/ لم تكوني أنت فيه/ ربّما طيف النبوات الذي.../رف في دنياي يوما،/ثم لم أسمع أغانيه/ ربّما.../ وحشة الظلمة،/ والبعد الذي.../ يجرح القلب ويبكيه[9].

يتضح أنّ الشاعر لم يحصل على ما يريده فهو يعلم أنّ في قلبه حبا دفينا لامرأة وحيدة بُعدها عنه يؤرقه ويشعل فيه نارا ولهيبا، فهو يتحسّر على غيابها، ويبحث في دواخله عن ذات في ذاته وكأنّه يبحث عمّن يخلّصه من صمته ويخرج الكلام المخزون في باطنه فاتحا آفاقا من التخيلات يشبع بها لذّته العاطفية.

إنّ هذا الطفل لم يألف/ عن حليب الصدر بعدا /أو حنان الحضن بعدا/ أو دفئ الحب بعدا/ آه يا خوفي عليه/ لم يجرّب غصة الشوق/ ولا جمرته/كيف تفني صبره/كيف تضنيه/آه... كم يحرق صدري / وهج الغيبة .../كم ينثرني في بياديه/ كم أناجيك على مرّ الثواني/ظمئا، تعصرني الوحدة....[10].

إنّ اليقظة العاطفية لذات الشاعر منفتحة إلى أبعد التصوّرات وإلا ما كان ليبحث عمّا يدور في قلبه من شعور غامض لا يدري معنى لمعانيه، فيبدو مولعا بتضليلنا عن حقيقة مخاطبته، فمرّة تظهر بشكل امرأة خارقة الجمال ومرّة في صورة حبيبة عادية وحتى أنّها مرات تكون قصيدة يؤلفها وإلهة شعر. كما يوهمنا أنّها أمه (إنّ هذا الطفل لم يألف عن حليب الصدر بعد أو حنان الحضن بعدا) ويمكن أن يقصد منها الأم الكونية فتتشاكل بذلك المرأة مع الأم الكونية والأسطورية. وأما هو فيظهر في صورة طفل خرافي يبحث عن يد من نرجس الغابات تمسح عنه أحزانه وغربته الروحية.

كما نلمس اليقظة العاطفية منتشرة في القصائد الباقية، ولأن كل قصيدة بوح فإنّ الشاعر في كل مرّة يفشي سرا وينآى بذاته عن الصمت الذي يعد دافعا لا يعي سببه، لذلك نجده يستجمع الكفاءة الداخلية المسيرة لشعوره، فتتدفق في شكل لغة الرّمز

والإشارة وتسترخي الذات عند بداية تشكّلها، حيث تبقى الذات على الرغم من ذلك في حيرة داخلية تبثّ فيها رغبة كشف النفس ورغبة الإتحاد بالذات المطلقة ليتم التفاعل.

إنّ هذا التفاعل يشكله من عبارة عاطفية إلى عبارة عاطفية أخرى، وتكون مرفوقة بصيغ توترية تعطي بداية للجواب ولكل صيغة عامل ما يرتبط مع صيغ أخرى وهذا ما يدفع بالذات إلى الشّدة العاطفية أو الاسترخاء[11].

يبدو النقل الشعوري أو مزاج الشاعر الحامل لليقظة العاطفية متغيّرا من حال إلى حال، بين حالة انجذاب إلى الفرحة وحالة اندفاع عن الحزن؛ لأنّه يتأثر لكل شيء يحيط به سعيا لتطابق ذات العالم الخارجي مع العالم الداخلي، ومنه تطابق الإدراك الداخلي مع الإدراك الخارجي وتكون الآثار العاطفية واضحة على الجسد، فلا نجد قصيدة تخلو من دلالات الجسد التي تعبّر عن الحس: «فبلاغة الصمت سيمياء وعي العارفين الذين يتطلعون إلى جسد لا يمتهن الروح بل يسعى إلى روحنة الجسد في حالة التوحد والحلول ويصبح الجسد شهقة للعين والذكريات»[12]. وفي كلّ الأحوال فاليقظة العاطفية مرحلة أساسيّة في المخطط العاطفي، دونها لا يمكن للعاطفة أن تتجلى في الخطاب، إن حالة النفس عند الشاعر لم تعرف الاستقرار حيث يلازم التوتر شعوره منذ الإحساس الأوّلي بوجود شيء بداخله يدفعه إلى الكلام والبحث عنه لغرض تحقيقه، فيظهر هو كذات منفعلة تستقبل أيّ انفعال أو تأثير خارجي تسلّطه الذات الأخرى عليه، ما جعلها تصرّح بضعفها ويأخذ التصييغ في هذه الحالة الاتجاه السلبي ويتمثل في عدم قدرة الكينونة، وعدم معرفة الكينونة، ولكنّ يقظته الانفعالية تتغلّب على الحالة. وتتغيّر الصيغتان بوجوب الكينونة ورغبة الكينونة، ومنه يبدو هذا التحول الصيغي وتعديلاته بصفة مباشرة عند الذات المتكلمة التي تتقبّل سلطة الذات المقابلة لذاته. فما القبض والبسط والنشر والطي الواردة في بداية القول الشعري إلا منبّهات شعورية لتولّد أحاسيس غامضة متناقضة تتنامى مع القصائد، وحيث نجد التشكيلات العاطفية والتجلّيات المعجمية مكثّفة تجعل من الآثار العاطفية واضحة، ومن أبرزها:الشّوق والحب والافتتان والإعجاب والخوف والتيه والحرمان والكآبة ووجع الغيبة و: «إنّ غرابة الأحاسيس التي تسكن الذات تعلّمها بالوجود المحتمل للعالم الجديد

حتى قبل أن تتخطى عتبته وإنّ الذات التي تجابه عدم معرفة العالم المادي ومبادرته، تقاوم التقرّب من العتبة الحاسمة ويلد القلق»[13] والحيرة لبلوغ سر الحبيبة والاتحاد بالمطلق ورغبة الفرار من العالم المادي الذي يملؤه الدنس والشهوات. وإنّ هذا الشعور يولّد بدوره عاطفة الإصرار والخروج من قوقعة اليقظة العاطفية إلى مرحلة ثانية يحاول فيها إزالة الإبهام والغموض المحيط بذاته.

مرحلة الاستعداد: تتوضح في هذه المرحلة العاطفة، التي أيقضت شعوره، وحيث تسعى الذات فيها الخلاص من الشعور المتخفي في داخلها، لتتجلى في مختلف الصور الافتراضية التمثيلية، وذلك بتخيّل مشاهد توافق الشعور الذي تودّ تحقيقه، بمعنى الشعور بالفرحة والخروج من الحزن، فحسب فونتاني فإنّ «الاستعداد هو لحظة تتشكّل فيها الصورة العاطفية فتتنبّه النّشوة أو الألم»[14]، وكما تتنبّه الكفاءة الصيغية التي تتمتع بها الذات.

ولمّا كان الشاعر ذا اتّجاه صوفي، فإنّ الاستعداد الأوّلي عنده هو استعداد لتحمّل مشاق رؤية الله والمكابدة من أجله، فجعل من القصائد مقامات يرتقي إليها وكل واحدة منها بمثابة المفتاح الذي يدخل به إلى الأخرى وأمّا الشّعر، فهو نوع من تجلّي الروح في الروح واستدعاء الأنا في الأنا: ***مولاي /يا سيدي .../ وسيد الإشارة /تجلَّ لي كي أراني/ كي أستعيد صورتي أمامي/ (...)/مولاي تسمح لي أن أسكنك /(....)/مولاي فاغفر لي.../فانّني في الحضرة الكبرى /لا أمتلك..***[15].

وأمّا الاستعداد الثاني، فهو قدرة الشاعر على استغلال اللّغة فيما يخدم شعوره ويبني من خلالها فضاء توتريا عند القارئ، فهو لم يترك للّغة المباشرة مكانا في ديوانه، وإنّما طغت عليه لغة الرمز والإشارة، ممّا يتماشى والحالات النفسية، التي عرفها مزاجه وبدايتها عنوان الديوان "مقام البوح" الذي أسدل غموضا كبيرا؛ لأن كلمة مقام تحيلنا إحالتين: لغوية وصوفية. فكلمة مقام في المرجعية اللّغوية تعني الإقامة في مكان، وأمّا في المرجعية الصوفية فتحيل على معنى العبادة، لأن مقام البوح هو مقام التوبة ومقام الورع، ولكن يبدو أنّ صاحب المقام في هذا الديوان هو من ارتقى من

قصيدة إلى أخرى، مخاطبا عبرها أنثى مجهولة الهويّة، فمن تكون يا ترى هذه المرأة؟ وما علاقتها بمقام البوح؟

لقد كان الشاعر في أتمّ الاستعداد أن يواجه هذه الأنثى التي أوقفته في "أوّل البوح" وتعمّد تضليلنا في دوامة من التأويلات لمعرفة سر القطب المتلقي للكلام وملاحقة المعنى المتخفي، حيث جعل من الأنثى المرغوبة فيها دالا تحيل على مدلولات متنوّعة. وتجلت كفاءته الصيغية في توظيف اللّغة الإشارية ذات شحنة رمزية، يكاد التستر يتحول إلى نوع من الامحاء فيتشح النص بالتعتيم ويدور الكلام على نفسه مستتر بالغموض، فيوهم بأنه خطاب مقفل مختوم، لا يمكن أن يفك طلاسمه إلا واضعه، فنجد تفرّع دال المرأة إلى مدلولات متنوعة: الحبيبة، الجنس، الجسد، الأم، القصيدة، الشعر، الكتابة، الطبيعة، المطلق.

في خضم هذا الاستعداد استطاع الشاعر أن يجعل من اللّغة الرمزية سبيلا لتمطيط خياله وتوسيع مسافة التوتر بينه وبين القارئ، محاولا تخطي الحدود والتصور فيدخل به إلى زمن الفناء الروحي الذي تتزعّمه النزعة الصوفية.

أنا جئت من مدن الخرافة.../ مثقلا بحطام أصنامي/ وأوثان الغواية.../ فافتحي للعاشق المعبد/(...)/ خرجت من جسد الفجيعة.../(...)/ ولتفسحي .../لأحط في عينيك راحلتي.../وألتزم الإقامة في البلد./ ولتمنحي لي في جوارك خيمة.../حتى يعرش فوق صدري الزنجبيل/ وأعود من ذاتي...[16].

إن مولاة الشاعر أوقفته وباحت بحبها، فزادت من شدة توتر شعوره ليصبح هذا الإحساس وما يضفيه على جسد الذات من تغيّرات في المزاج، رمزا دلاليا وإشارة سيميائية لمهيّئات نفسية عاطفية تشجّع على مواجهة هذه المرأة المتسلّطة غير المعلومة وتبعد عنه هواجس البعد والفصال وفكرة أنّها متمنعة هاربة لم يستطع القبض عليها يلاحقها بخطوات مستعجلة لمحو المسافة بينه وبينها وبقائها متوارية في الأفق، تغيب عن رؤاه ويصرخ ويسقط مغشيا عليه :

هاهي من ثبج المياه تطل قامتها الجميلة/ قديسة وإلها/ ها هي تقبل من وراء الأفق،/ أنصع من بياض الغيم/ أجمل من صباها./وأنا أقاوم خطوتي، مستعجلا/أمحو

المسافة بيننا،/حتى تحل بدايتي/(...)/فكأنه وحي إلي/ وكأنّني من نشوتي الكبرى نبي /ها.../ قد بلغت/(...)/ وسقطت.../ مغشيا علي ...[17].

المحور العاطفي: تعدّ هذه المرحلة ضرورية لتتابع المسار العاطفي للذات فهي تمثّل: «لحظة التحوّل العاطفي فنحس أنّنا أمام تحوّل للحضور وليس أمام تحوّل سردي فقط، ففي هذه المرحلة يعرف العامل معنى اليقظة وصورة الاستعداد السابقة الذكر، إذ يمنح له دورا عاطفيا قابلا للتعرّف»[18]، إنّ الشيء الذي هزّ إحساس الشاعر هو العبارة الأولى الواردة في قصيدة " أوّل البوح" عندما أوقفته المرأة لتبوح له بسرّ ما، حيث مارست عليه طقوس الغواية من قبض، بسط، إخفاء وإظهار... حتى أصبح يناديها بصيغ الاحترام والقداسة والخشوع : مولاتي.

أوقفتني في البوح يا مولاتي،/ قبضتني، بسطتني/ طويتني، نشرتني،/ أخفيتني أظهرتني../ وبحت عن غوامض العبارة[19].

يتضح من هذه الخطوة الأولى التي سلكتها المرأة لتستهوي حبيبها هي بداية لقصة الغرام والعشق الأبدي وما تجذبه من تحوّلات في التصرفات والمزاج، فالعاشق الولهان يعيش لحظات القرب والسعادة ومنه الامتلاء العاطفي، وكذا يعيش لحظات الفراق والبعد فيغمره الفراغ العاطفي. رسم الشاعر لنفسه مسارا حافلا بالمتضادات والمواقف المتناقضة تبعا لحالته الشعورية وقصدا منه التخفيف عن ذلك، فجعل ديوانه لغزا يصعب فكه، لأنّنا عندما نودّ التعرّف على الذات المخاطَبة نجدها تحمل عدّة سمات فهي الأنثى الحبيبة، الإلهة، الأسطورة، اللّغة، القصيدة، وأمّا ذات الشاعر فلابّد لها أن تتجاوز جميع المقامات؛ فإن كان شعوره حبا فأعلى المقامات هو الهوى وإن كان الانحلال الروحي فأعلى المقامات هو التوبة والورع. ولهذا كان دوره العاطفي صعبا، فالتحوّل يستلزم عليه اختبار كفاءته وشجاعته، ولكنه استطاع أن يثبت حضوره من خلال اللّغة التي وظّفها فبعد أن كانت السلطة عند المرأة، التي أوقفته وباحت عن حبها بتعدّيها العرف الاجتماعي، نجده هو الآخر تعدّى المألوف وانزاح عن اللّغة العادية ليُظهر قوّته في التصوير الشعري وأصبح الموضوع المرغوب فيه موضوعا جماليا نراه من خلال تشكل الاستعارات والتشبيهات ... فالذات تتمتع بوظيفة تركيبية

تساعدها في وسط حقلها الإدراكي وبتوسط مستوى التوتر القبلي على بناء الموضوع الجمالي، هذا الذي لا يمكن أن يكون نهائيا إلاّ بتناسق العالمين المتقطع والمتواصل، أي أنّ الحس الجمالي يتشكل عن طريق انتقاء السمات المختلفة للعالمين[20]، ويعني هذا أنّ المحور العاطفي يمثّل الشعور والنفس الممثّلة للعالم المتواصل.

1-الانفعال: تأخذنا هذه المرحلة بصفة مباشرة إلى الذات والجسد لغرض التعرّف على خصوصياتها التوترية وبالأخص المكوّن التقبلي الذاتي، فكما أشرنا فإنّ الجسد هو ذلك الجزء الأساس في الذات الذي يجمع بين الإدراك الداخلي والإدراك الخارجي وحضوره يكون قويا في الإحساس لما يلاحظ عليه من تغيّرات جسدية أحسّت بها الذات بعد التحوّلات الانفعالية، التي جرت في المرحلة السابقة وكانت قابلة للتجلي من الخارج، وحيث إنّ: «الجسد يمتد إلى العالم وعيا عبر لغة الحواس الخاصة، فالبصر لغة صورية والسمع لغة صوتية، والشّم لغة عضوية بالمعنى الكيميائي للمفردة واللّمس لغة شيئية والتذوق لغة جمالية ولعل القاسم المشترك في هذه اللّغات الخمس هو تفعيلها لآلية التواصل المستمر بين الجسد ومفردات عالمه المتباينة»[21].

إنّ الذي برز في الديوان من مفردات دالة على الجسد والحواس، لا يعكس ذات الشاعر فقط، وإنّما هناك تيمات تحيل على الذات الأخرى، وهي الحبيبة ليعبّر عن جمالها وشعوره نحوها، كما تعد أيضا وسيلة متاحة لتغيير الحالة النفسية والانتقال من الشدة الانفعالية إلى الاسترخاء العاطفي فيظهر الجسد شهوته للاتصال ومتعته الشعورية.

نجد فونتاني يربط الإحساس بالجسد والعبارات الدالة عليه في الخطابات عند تتبّع المخطط العاطفي للذات رغم كونها عوامل من ورق ولهذا يمكن الحديث عن «السنن التصويرية الجسدية التي ترافق أو تعبّر عن الحالات الانفعالية والتي تتجلى في رد فعل الجسد والتفاعل بين الذوات فتظهر كذلك كأفعال يمكن أن تدخل في نوع من الإستراتيجية التي تجعلها تنجح أو تخفق... ومنه فالملفوظات الجسدية التصويرية الخيالية للذوات العاطفية هي التي تعطي مكانا نصيا حقيقيا»[22].

نلاحظ في الديوان تباينا في توظيف العبارات الجسدية واختلافا في الشدّة الانفعالية والأحاسيس النابعة منها، فهو ككلّ شاعر اعتمد الغزل العفيف في وصف حبيبته وإظهار

مفاتنها، والملاحظ أنّه طغى على وصفه الحب الروحي الذي يتحدث عن الشوق والألم والفراق والرغبة في اللقاء مع الطرف الثاني وشدّة تعلّقه بها، فوجودها بقربه يسرّه ويشجنه كما يزيده شوقا أما بعدها عنه، فيثير فيه الانقباض والحزن ولذا نستخلص أنّ: «الذات بدون العبارات الجسدية لا يمكن لها أن تعبّر عن العاطفة التي تحرّكها فهي تعلم أنها تحب وفي حالة غضب أو خوف لكن لا تظهر حبها ولا تكون في غضب ولا خوف»[23]. فالجسد يأخذنا مباشرة إلى شدة الإحساس التي تلقاها فتظهر عليه تغيرات ملحوظة: كالقلق الارتعاش، الصراخ، الضحك، احمرار الوجه، ..... ولا يقصد فقط إعطاء معنى لحالة عاطفية ولكن التعبير عن الحدث عاطفيا، جعله معروفا لنفسه ولدى الجميع، فالانفعال قضية شخصية ذاتية لكن في المخطط العاطفي تجعله العاطفة قضية جماعية تسمح عبر التمثيلات الملاحظة التعرّف على الحالة العاطفية للذات وبالتالي إمكانية تقييمه ولذلك يلعب دورا في التفاعل.

إنّ العشي في بداية المسار العاطفي عرف أنّ في داخله شعورا يدفعه إلى الكلام متأتيا من حبه لامرأة، ليست كباقي النساء تمارس عليه الغواية والفتون وترحل به إلى مدن الخرافة والمجاهيل والأماكن الغيبية، جعلته يحس أنّها تتقاسم معه المشاعر نفسها أحيانا وتختفي عن حدود رؤيته أحيانا أخرى. وفي كل هذه الأحوال تتغير الحالات الشعورية عنده ومنه الأحاسيس النابعة منها لتتراوح بين النشوة والألم أو الامتلاء النفسي والفراغ العاطفي، فيحاول الفرار من دنس الدنيا إلى طهر الروح وحفظ النفس.

مرحلة التهذيب : يختتم المسار العاطفي بجانب مهم في تكوّن الذات العاطفية وهو التهذيب أو الحكم الأخلاقي، ولأنه يشمل المظهر التوتري الفردي والثقافي للعاطفة: «فالذات في نهاية مسارها تكون قد تجلّت لنفسها ولغيرها وبواسطة الحكم الأخلاقي تبرز العاطفة كل القيم التي تحسست وانفعلت من أجلها، لذا تتقابل مع قيم الجماعة لتقيّم في النهاية بالإيجاب أو السلب حسب توافقها أو عدم توافقها لتلك القيم الاجتماعية. ذلك أنّ البعد الأخلاقي في الخطاب يتطور انطلاقا من المسارات العاطفية للذات وحيث تركز على ممارسة مراقبة قصدية على سلوكات الغير وتطالب بحق

تحقيق عواطفها وتحمّل نتائج ذلك، إنّ الإحساس يخلّف حدثا عاطفيا يمكن ملاحظته ثم تقييمه بقياس شدة توتر الذات»[24].

يعرض الديوان تقييمين، فالأول يمثل التقييم الشخصي لذات الشاعر، ونستشفه من خلال دلالة القصائد وهو بمثابة تقييم داخلي. وأمّا التقييم الثاني فيمثل التقييم الخارجي فالقارئ كذات متلقية للقول الشعري، يمكن أن يؤول ما شاء من الدلالات ويضع تقييما خاصا.

إنّ الشاعر منذ بداية الديوان حكم على نفسه بالضعف عندما أوقفته المرأة واعترفت له بحبها، وحسب العرف الاجتماعي فالرجل هو الذي يستوقف الحبيبة ويبوح بعشقه: **أوقفتني في البوح يا مولاتي،/ قبضتني، بسطتني،/ طويتني، نشرتني/ أخفيتني، أظهرتني...**[25].

كما تمثّل نوعا من الاعتراف بالذنب والتكفير عن خطاياه وذلك في مقام التوبة والعبادة، فمن الطبيعي أن يسلك الشاعر هذا المسلك بما أنّه يتمتع بمرجعية صوفية، قائمة على طرفين الأول ذو سلطة وقدرة على التغيير والتحول والثاني هو العبد الضعيف الذي لا حول ولا قوة له أمام قوة الخالق، وما المرأة إلا رمز صوفي اتخذه منذ الوقفة الأولى في "أوّل البوح" ليساعده على الارتقاء من مقام إلى آخر، فكل قصيدة تعبّر عن الحالات المختلفة التي تعتري المتصوّف أثناء طقوس العبادة وهو ما بيّنه التكثيف من توظيف المصطلحات الصوفية وهي: التجلي/ الحلول/ السكر/ القبض/ الطي/ البسط/ النشوة...

وبما أنّ الحياة مبنية على التضاد فإنّ عاطفة الضّعف التي رأيناها عند الشاعر تقابلها عاطفة القوّة والجرأة على مواجهة مشاق السّفر الروحي وخوض معركة الغموض والمجهول لمعرفة السرّ، ويمكن أن نعتبر من قصيدة " تجاوب" بعد أن انقطع عنه الكلام ووقع مغشيا عليه هي رحلته الكبرى، وفي أرجاء الملكوت اللامتناهية تحققت له الرؤيا الصادقة. يقول فونتاني إنّه لفهم مرحلة التهذيب في المسار العاطفي يجب التساؤل أولا عمن هو المسؤول عن إحداث التحولات، ففي التحاليل العادية يتم تقييم الفعل أو الكينونة عند الذات ثم البحث عن آثار المرسل الحاكم ونرى حكمه

منتميا إلى المرحلة الأخيرة من المسار السردي القانوني، ولكن نحن الآن أمام مسار الذات العاطفية التي تكون في حالة تمثال مخادع يمنعها من أن تعامل كمسار سردي تقليدي فالحكم يمكن أن يحمل الكفاءة المتجلية في الأشكال العاطفية[26]. ولذلك إن كان الحكم على كفاءة العشّي في الديوان فنقول إنّه يتمتع بكفاءة كبيرة سنحت له من تحقيق التفاعل العاطفي بين أطراف التواصل، جعل من اللّغة القيمة المرغوبة بها ومن الجسد القيمة المرغوبة عنها لتحقيق القيمة المرغوبة فيها، والأساس أنّه عرف كيف ينقل ذاته المتحسسة من اليقظة العاطفية إلى التهذيب المتمثل في تطهير النفس وتجاوز مطالب الجسد، وأنّه نجح في كل مرحلة عبّر عنها لتكون لغة الصمت هي الغالبة على أحاسيسه، والدليل على هذا اختتام الديوان بنقاط الحذف:

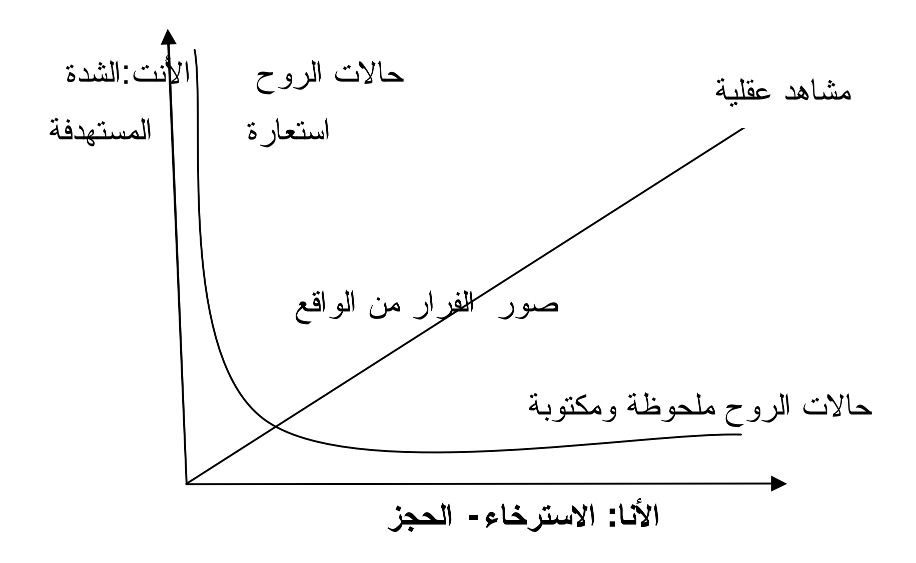
لن أسميه .../لا تظنني أنني اجهله/ إنني أعرفه .../غير أنّي.. لن أسميه/(...) /إنّني أعرفه.../هو فيض سرمدي/ موغل في مهجتينا/ .../ إنّني أعرفه.../هو فيض مطلق... /=...)/سأسميه.../ ولكن.../ سوف لن يسمعه.../ أحد مني سواك./ فاسمعيه (...../..../.....)[27].

استطاع الشاعر أن يستنطق اللّغة ويحاورها، وكأنّه يرى ما ليس تحويه الرؤيا ولا اللّغة نفسها، وامتثل لذلك في القصيدة الأخيرة "مديح الاسم" التي كانت عصارة مرجعياته المتعددة وثمرة رحلته الروحية، حيث انكشفت الذات وكشف المخبوء عن سرّه بلغة خاصة، لا يعرفها إلاّ من اكتملت رؤيته وغادر العالم الحسي عابرا البحر ومحرقا المركب وأعيد النهر رقراقا ظامئا إلى ينابيع التجلي مستغرقا في سكراته، منتشيا بفيوضات معانيه، فكفاءة الشاعر ظاهرة في هذه القصيدة التي جعلها خاتمة لبوحه وهي تجمع في الحقيقة كافة المواضيع التي باح عنها في سابقيها وهي: المرأة، اللّغة، التوحد الروحي كما أنه أثبت مسؤوليته على البوح والسكوت، حيث إنّه استهل القصيدة بالإشارة إلى ذاته، نافيا تسمية هذا الشيء الذي عرفه، وكشف أسراره ولكنّه يتأسف حين تخونه العبارة ويغلبه الصمت.

إنّ رغبة الشاعر تحققت في آخر البوح، حيث أراد أن يصف الحالات الانفعالية التي يعيشها الصوفي عند محاولة التوغل في أعماق الحياة المطلقة والسمو إلى آفاق

تتكسر الألفاظ في عتباته فتتبدى آية الله على جبهته، وعلى وجنته سر البشارة. وهذا هو حكمه على الحياة الألوهية حيث لا تكون الذات في أتّم كمالها الروحي إلاّ إذا عرفت كيف تهرب من عالم الحس والمادة وتحسّ بظمأ الفناء في حضن الألوهية الطاهرة، تجاهد نفسها لمعرفة الأشياء الغيبية، وكلّما دنت منها زادت فيها توترا وانخطافا نفسيا فتتفجر في شكل قوة باطنية ينيرها نور التجلي، وحيث «إنّ الفاعلية التصويرية تقوم على الأقطاب الدلالية المادية وهي تجليات غير مباشرة للكينونة، وقد تؤثر على ذات الحس بدلا من أن تخضع لها وأما الأسلوب التوتري يوفره الإبطاء الذي يفضي بدوره إلى فقدان مفهوم الزمن وإلى الشعور بالأبدية ... ومن الواضح أن هذا الإبطاء المحيط هو أيضا إبطاء للأحداث الجسدية وإبطاء للتوترية وبالتالي تخفيض لرد فعل الأحاسيس الصادرة عن الجسد»[28]. وكان الشاعر يسعى في معركته الروحية إلى أن يفجر طاقاته الداخلية ويكسّر حواجز الشعور بالغربة الروحية في حضن الألوهية، هكذا يتضح أنّ المخطط النظامي العاطفي للذات العاطفية في الديوان برمّته هو مسار عاطفي صوفي محض وكل مرحلة يمكن أن تتوافق مع مراحل الارتقاء إلى أعلى درجات التوحد بالمطلق فيكون الحكم الأخلاقي متجليا في رغبة رفض عالم الحس ليستبدل بعالم الروح المتطهرة حيث تتذوّق الذات النشوة الحقيقية، إنّها مناجاة العاشق المجنون، وترنيمة الروح المشتاقة العطشى إلى فيوضات الأزل والاقتراب من ينابيعه الطهورة مطلب روحي للقلب المتلهف والوجدان المنصهر، لذلك كان لزاما على الذات أن تنفصل عن كل ما يربطها بواقعها كليا[29]. وأما اللّغة الصوفية التي تتسم بالرمز والإشارة فاتخذها الشاعر سلما ينتقل عبر درجاته من مقام إلى آخر، ويجسد مختلف الأحاسيس التي ترافق الذات الشاعرة. فالتعبير عن فرحته باكتمال القصيدة هي فرحة بكشف جزء من السر المطلق: «ثمّ إنّ تولّه الصوفيين باللّغة الاستثنائية وصلابة الأسلوب العالي وجودة التعبير الرفيع، هو أساس رصين لكتابة عربية كثيفة أو مركبة، أو قل كتابة عميقة الغور من جهة ومشحونة بالقدرة على المباغتة والخلب من جهة أخرى»[30].

كما نلمح من خلال رصد مجموع دلالات القصائد اعتماد العشّي على المرجعية الأسطورية والدينية، يظهر من خلال السياق لغرض فتح آفاق تأويلية للقارئ فيشاركه نفس المشاعر والأحاسيس، ولهذا كانت هويّة المتلقي الشعري في الديوان تحيل إلى ذوات كثيرة، فضمير المخاطب المؤنث أحدث في ذات الشاعر حركة تواصلية تفاعلية وعاطفية قوية تحفّز حالة الروح الفرار من للدخول في الحياة الدينية. فرض البعد الانفعالي على ذات الأنا في أثناء الاشتغال العاطفي كفاءة صيغية يفجّرها في القوة الخيالية والتصويرية، وبرز حضوره انفعاليا في شكل شدّة شعورية قابلة للقياس بواسطة مقياس المعجم الصوفي، الذي طغى استثماره في الديوان. ويمكن تمثيله بالمخطط التالي[31]:



يوضح المخطط كيفية انفعال حالة الروح عند الشاعر ودور الخيال في إحداث التفاعل بين الذوات العاطفية، وكيف استطاعت سيمياء العواطف ايجاد طريقة تتعامل بها مع حالة الروح وتتعرّف عليها في الخطابات على الرغم من كونها مضمرة في الصور الاستعارية وعبر ما هو مكتوب ويمكن ملاحظته في حالات الأشياء فهي: «وسيلة فعّالة لاستقصاء أنماط دلالية من عمليات الاتصال والتبليغ، إذ تمتلك عدّة مفاهيم مجرّدة تتيح لها استيعاب ما هو مشترك بين كثير من هذه العمليات»[32]، ولقد

تجلّت تلك الدلالات من خلال استثمار المصنفة الفردية والمصنفة الجماعية لدى الشاعر منها الصوفية الأسطورية، الأدبية والدينية وحيث غدا التواصل العاطفي واضحا بين عاشق ومعشوق.

الهوامش:

1- A.J.Greimas, J. Fontanille, **Sémiotique des passions**, - Des états de choses aux états d'âme- Edition du seuil, Paris, 1991, p267 .

2- Jacques Fontanille, **Sémiotique du discours**, presse universitaire de limoge, Paris, 1998, p122-124

3-voir, A.J.Greimas, J. Fontanille, **Sémiotique des passions**, p13.

4- نور الدين السّد، **الأسلوبية وتحليل الخطاب**، دراسة في النقد العربي الحديث، تحليل الخطاب الشعري والسردي، ج2، دط، دار هومة، الجزائر، دت، ص123.

2- ينظر، **قراءة الشعر القديم**، فصول مجلة النقد الأدبي، العدد الثاني عشر، المجلد الرابع، ك.د الجليش، 1995، ص36.

6- Voir, Jacques Fontanille, **Sémiotique du Discours**, p 122.

7- عبد الله العشي: **ديوان مقام البوح**، ط1، باتنيت للمعلوماتية والخدمات المكتبية الجزائر، 2000، ص89 – 90 .

8- A.J.Greimas, J. Fontanille, **Sémiotique des passions**, p160-161

9- **الديوان**، ص90 – 91 .

10- **الديوان**، ص91 -94 .

11- Voir, Jacques Fontanille **, Sémiotique Du Discours** , p 215.

12 - أحمد يوسف، **يتم النص**، الجينيالوجيا الضائعة، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002، ص197.

13- جاك فونتاني، **سيمياء المرئي**، ترجمة: علي أسعد، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع دمشق، 2003 ص211.

14- J, Fontanille, **Sémiotique Du Discours**, p 122.

15- **الديوان**، ص10 – 11 ، 13 .

16- **الديوان**، ص55 –58.

17- المصدر نفسه، ص15 -16، 20 .

18- J. Fontanille, **Sémiotique du Discours**, p 123.

19- **الديوان**، ص7 – 8.

20- Voir, Driss Ablali, **La sémiotique du texte**, du discontinu au continu, L'Harmattan, Paris, 2003, p 229-230.

21- سيميوطيقا الجسد في شعر محمد عفيفي مطر

http://www.tahawolat.com/cms/article.php3?id article=236

22- Jacques Fontanille**, Sémiotique et littérature**«essais de méthode », 1ere édition, Presse Universitaires de France, Paris, 1999, p70 - 71.

23- J. Fontanille**, Sémiotique Du Discours,** p216.

24- J. Fontanille**, Ibid**, p124.

25- **الديوان**، ص7.

26- A. J. Greimas et J.Fontanille**, Sémiotique des passions**, p167.

27- **الديوان**، ص 103 ،105 -107، 109 – 110 .

28- جاك فونتاني، **سيمياء المرئي**، ترجمة: علي أسعد، ص210.

29- عبد القادر فيدوح، **الرؤيا والتأويل**، مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة، ط1، دار الوصال، الجزائر، 1994، ص85.

30- المرجع نفسه، ص71.

31- Jacques Fontanille**, Sémiotique et littérature**, p78.

32- André Martinet : **La linguistique synchronique**, 4éme édition, PEF, Paris, 1974, P288.

مفهوم المقاصد
وعلاقتها بالخطاب
(تناول تداولي للخطاب الثوري)

أ. يونسي فضيلة

المركز الجامعي البويرة

تعدّ المقاصد من أهم العوامل التي تؤثر في استعمال اللّغة وتأويلها كما تؤثر بدورها في توجيه المرسل إلى اختيار إستراتيجية الخطاب.

ويعبّر المرسل عن مقاصده في الخطاب من خلال اللّغة إذ: «إنّ اللّغة تحيل عليه لتحديد معنى الخطاب لذلك احتجّ "صاحب المغني" على أنّ القصد شرط في بلوغ الكلام تمامه معتمدا على ملاحظة أنّ الكلام في الشاهد يكون أمارة لما يريده المتكلم بحيث يكون دليلا على مقصود المتكلم وعلى أنّ المتكلم أراد أن يبلغ مراده بمقصوده»(1).

يتمثل الدّور الأساس للمقاصد في بلورة المعنى كما هو عند المرسل، إذ يتوجب عليه مراعاة كيفية التعبير عن قصده، وانتقاء الإستراتيجية التي تتكفل بنقله مع مراعاة العناصر السياقية الأخرى(2). ومنه فوظيفة اللّغة هنا هي تحقيق التفاعل والانسجام بين عناصر الخطاب بما يخدم السياق، فتتضح المقاصد بمعرفة عناصره، سواء كانت تلك المقاصد مباشرة أو ضمنية.

تعدّدت مفاهيم القصد في مختلف الدراسات النظرية، سواء العربية منها أو الغربية، فيدل مفهوم القصد على أحد ثلاثة أمور هي كما أوردها "الشهري": دال على الإرادة، دال على المعنى، دال على هدف الخطاب، وهي المفاهيم العامة للقصد.

يحيلنا "القصد" إذن، على ذلك المبدأ التداولي، الذي اشتقه "طه عبد الرحمان" من التراث العربي الإسلامي والذي سمّاه: مبدأ التصديق وهو كما صاغه: « لا تقل لغيرك قولا لا يصدقه فعلك»[3].

فجعل من هذا المبدأ، مبدأً تتفرع منه عدّة قواعد أهمّها قاعدة القصد وهي: «لتتفقد قصدك في كلّ قول تلقي به إلى الغير، ويترتب عن هذه القاعدة أمران أساسيان: أحدهما وصل المستوى التبليغي بالمستوى التهذيبي للمخاطبة، والآخر، إمكان الخروج عن الدلالة الظاهرة للقول»[4]. ونعني بالخروج عن الدّلالة الظاهرة للقول: المقاصد الكامنة أو الإجمالية في الخطاب.

من أجل توضيح آخر لمفهوم القصد وبناء على أحد المفاهيم السابقة له، فإنّ هناك من الباحثين من يرى ضرورة حصول قصد المرسل في الخطاب بمفهوم الإرادة، وهناك من يذهب إلى حصر مفهوم القصد في المعنى. إذ تتبني على المفهوم الأوّل عملية الفهم والإفهام لأنّ الخطاب عملية تتم بين المرسل والمتلقي. لذلك فماهية القصد «كامنة في كونه ينبني على قصدين أحدهما يتعلق بالتوجه إلى الغير، والثاني يتصل بإفهام هذا الغير، أمّا القصد الأوّل فمقتضاه أنّ المنطوق به لا يكون كلاما حقا حتى تحصل من الناطق إرادة توجيهه إلى غيره، وما لم تحصل منه هذه الإرادة، فلا يمكن أن يُعدّ متكلما حقّا. أمّا القصد الثاني، فلا يكون المنطوق به كلاما حقّا حتى تحصل من الناطق إرادة إفهام الغير وما لم تحصل منه هذه الإرادة، فلا يمكن أن يُعدّ متكلما حقا حتى لو صادق ما تلفظ به فهما ممن التقطه، لأنّ المتلفظ لا يكون مستمعا حقا حتى يكون قد أُفهم ما فهم...وإذا تقرّر أنّ كلّ منطوق به يتوقف وصفه بالكلام على أن يقترن بقصد مزدوج يتمثل في تحصيل الناطق لقصد التوجه بمنطوقه إلى الغير ولقصد إفهامه بهذا المنطوق معنى ما، فاعرف أنّ المنطوق به الذي يكون كلاما هو الذي ينهض بتمام المقتضيات التواصلية الواجبة في حقّ ما يسمى خطابا»[5].

يُعد الخطاب الثوري كخطاب مكتوب من الأمثلة التي تجسّد إرادة توجّه الشاعر نحو المتلقي بغرض إفهامه، حيث يقصد الشاعر كمرسل أن يتوجه إلى المرسل إليه (المتلقي) ليفهمه محتوى رسالته التي قام عليها إنتاج الخطاب.

ويرى "بن ظافر الشهري" أنّ هناك من يرى أن المقاصد هي المعاني نفسها أو المعاني هي المقصودة ومنها: «أن يكون الاعتناء بالمعاني المبثوثة في الخطاب هو المقصود الأعظم بناء على أنّ العرب إنّما كانت عنايتها بالمعاني، وإنّما أصلحت الألفاظ من أجلها. وهذا الأصل معلوم عند أهل العربية، فاللّفظ إنّما هو الوسيلة إلى تحصيل المعنى المراد، والمعنى هو المقصود»(6).

تتفاوت المعاني من حيث علاقة القصد بدلالة الخطاب الحرفية، بالرغم من قدرة المرسل على التعبير عن مقاصده في أي مستوى من مستويات اللّغة. لكن يبدو أنّ معرفة اللّغة بأنظمتها المعروفة ، لا تغني المرسل إليه في معرفة قصد المرسل بمعزل عن السياق، لأنّ مدار الأمر ينصبّ حول ماذا يعني المرسل بخطابه. وليس ماذا تعنيه اللّغة حتى ولو كان الخطاب واضحا في لغته لأنّ معرفة قصد المرسل هو الفيصل في بيان معناه سواء كان قصدا موضعيا أو إجماليا.

وهناك من يعارض فكرة أنّ معرفة المرسل بمستويات اللّغة بتنوعها وامتلاكه للكفاءة اللغوية كافية لإبلاغ قصده لأنّ المعنى هو المطلوب، ولا يتم التوصّل إليه إلاّ عن طريق السياق. بالتالي وبعيدا عن السياق، لا يمكن للغة وحدها أن تبيّن القصد الحقيقي للمرسل داخل الخطاب والدّليل على أنّ المعاني ليست في اللّغة فقط: «...قاعدة هامة في التواصل اللغوي، وهي أنّ المعاني لا تكمن في الأدوات اللغوية المستعملة، بل لدى المتكلم الذي يستعمل تلك الأدوات ويوظفها بشتّى السّبل لتحقيق مقاصده ونواياه»(7). ونعني هنا المقاصد الإجمالية على وجه الخصوص.

نتبيّن أنّ امتلاك الكفاءة اللغوية [أدوات اللّغة ووسائلها] لا تكفي وحدها لإبلاغ المقاصد بل يتم نقل القصد إلى المرسل إليه باستثمار وبلورة تلك الوسائل والأدوات. ومنه، امتلاك الكفاءة التداولية بما فيها من استثمار جيّد للغة والتحكم في توظيفها داخل الخطاب. ونستنتج عاملا من أهم العوامل التي بفضلها يتضح القصد، إنّه السياق الذي لا يتأتّى القصد إلا بفضله ذلك لأنّ «دلالة العبارة هي استلزام القول للمعنى المقصود من سياقه...»(8).

لقد كان القصد مدار بحث متواصل عند البلاغيين سواء في القديم أو حتى في الدّراسات المعاصرة، حيث تمّ التركيز في **بيان** "الجاحظ" و**معاني** "السكاكي" على الأحوال والمقاصد. إذ «ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني. ويوازن بينها وبين المستمعين وبين أقدار الحالات...حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات. وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات»[9] كما كان القصد من أبرز اهتمامات "عبد القادر الجرجاني" في نظرية النظم، إذ إنّه يُعد من أكثر العلماء تِردادا لمصطلح القصد. حيث وصف سبب العدول عن التركيب الأصل إنّما هو لبيان قصد المرسل بالاستجابة للسياق تداوليا، كما ألمح إلى أنّ القصد هو المعنى في معالجة مختلف الآليات من كناية ومجاز بصفتهما من آليات الإستراتيجية التلميحية[10].

وأكّد "الجرجاني" أنّ استعمال آليات معيّنة في الخطاب لا يكون إلاّ من أجل تحقيق مقاصد معيّنة يبتغيها المرسل ولا تتحقق هذه المقاصد إلاّ في المعاني[11].

وعليه، فواجب أن يكون هناك حرصا على إفهام هذا القصد وفهمه لأنّ إنتاج الخطاب مرهون بفهم مقاصد المرسل من قبل المرسل إليه وعدم فهم القصد سينبني على إنتاج خطابات لا تتناسب مع السياق وهوما يعود بنا إلى علاقة اللّغة والسياق بالخطاب إذ إنّه ومن عدم فهم المقاصد تنتج خطابات غير مناسبة للسياق. ومنه، عدم كفاية اللّغة وحدها لتحقيق الانسجام بين قطبي الخطاب على الرغم من أن معارضي نظرية المقصدية يذهبون إلى أنّ الخصائص اللغوية المشتركة بين الناس هي التي تحدّد المعنى. ومن خلال معرفتنا المعجمية والتركيبية والدّلالية نتمكّن من ضبط معنى النّص فالخصائص اللغوية تؤدي إلى الفهم والتأويل في استقلال تام عن البنيات الخارجية، لأنّها مستمدّة من المواضعات العمومية للاستعمال.

إن أصحاب نظرية المقاصد التركيبية يعتمدون على المادة اللغوية في الفهم والتأويل. ومع ذلك يرون أنّها غير كافية إذ لا بدّ من معرفة لمعتقدات المرسل ومواقفه وآرائه. بل إنّ هذه الحالات والماورائيات هي التي تقف وراء استعمال اللّغة بتداعياتها وإيحاءاتها والتسليم بمقاصد المؤلف وراء كلّ متلفّظ كلامي لا مدفع له

واستغلال المكونات اللغوية أمر لا مناص منه[12]. وعليه، فإنّه يمكن أن نصف نظرية المقاصد بنظرية تركيبية من حيث جمعها بين المستويات اللغوية والسياق لاستنتاج القصد وفهمه ومنه جمعهم بين الكفاءة اللغوية والتداولية.

ولا شك أنّ للشاعر مقاصد معيّنة في خطاباته يسعى إلى إبلاغها للمتلقي الذي بدوره يبحث عنها في ثناياه. وذلك لتتمّ عملية الفهم والإفهام بينهما. عموما، فإنّ قصد الشاعر في خطابه الثوري هو الدعوة إلى الجهاد والحث على مجابهة الاستعمار من خلال الخطابات الشعرية التي نظمت قبيل الثورة، والتي تمّ إنتاجها في خضمّها، لأنّ الدعوة إلى فك قيود الاستعمار بدأت قبل الثورة واستمرت إلى نهايتها. أمّا ما جاءت به قرائح الشعراء من قصائد ثورية في فترة الانفراج والاستقلال فقد كانت مترجمة لمقاصد أخرى. يكمن أغلبها في تمجيد تلك الثورة المباركة وبطولاتها، وكذا التغني بالوطن والحريّة. والدّعوة إلى الجهاد والثورة تحوّلت إلى دعوة ونداء نحو التمسك بمبادئ الوطنية، والفخر بالوطن. وهي كلّها مقاصد نتبيّنها في ثنايا الخطابات الشعرية ثورية كانت أو وطنية. سنحاول الوقوف أمامها أثناء عرض المقاصد الموضعية والمقاصد الإجمالية في الخطاب الثوري عموما.

1.العلاقة بين شكل الخطاب وقصد المرسل: لكل خطاب شكله اللغوي الخاص به، ولا شك أنّ هناك علاقة بين شكله اللغوي ومعناه. لذا، يجب الرّبط بين قصد المرسل، الذي يريد التعبير عنه في خطابه وشكل اللّغة الدّال عليه. وذلك من خلال النظر إلى سياق التلفظ بالخطاب.

إنّ ما يمليه شكل الخطاب اللغوي الظاهر قد لا يدلّ على قصد المرسل. ومنه فإنّ هذا القصد لا يأتي متطابقا مع دلالة الوضع اللغوي بحيث أنّ المعنى المقصود لا يكون هو المعنى الحرفي. لذلك على المرسل إليه فهم القصد الحقيقي، الذي يسكن وراء دلالة الوضع اللغوي، لأنّه إذا لم يدرك بأنّ معنى المرسل المقصود لا يطابق المعنى الحرفي للخطاب فإنّ عملية الاتصال لا تتم خاصة في حالة عدم اعتبار بعض العناصر السياقية، فحين يقول الأستاذ لمديره: "أعطني إجازة لمدّة عشرة أيام". فإنّه سنلاحظ أنّ هذا الخطاب حسب ما يظهر من نظام اللّغة يفيد

الأمر، وهو كما عبّر عنه "الكاتبي" وأشار إليه "مسعود صحراوي" عبر رؤيته التداولية التي فحواها النظر إلى حالة المتكلم أو منزلته مقارنة مع المخاطب: طلب مع الاستعلاء فينص على أنّ: «الطلب مع الإستعلاء أمر»[13] ومنه، فإن الطلبّ يسمى أمرا إذا صاحبه استعلاء المتكلم على المخاطَب. وهو تدل عليه دلالة الوضع اللغوي أو المعنى الظاهر في العبارة السابقة. أما معطيات السياق فلا تؤكد ذلك الأمر إذ يحتل الأستاذ درجة أدنى من درجة المدير وهذا عدم تناسب بين دلالة لغة الخطاب الشكلية ومعطيات السياق. وعليه، فلا يمكن أن نعتبر هذا الخطاب مندرجا في الأوامر التي يَطلب فيها المرسل من المرسل إليه تنفيذ أمره فهو «قطعًا لن يكون أمرا بل هو طلب أو اقتراح أو رجاء» [14] لكونها أغراضا تواصلية ووظائف خطابية تؤدّى بصيغة الأمر على مقتضى قاعدة «خروج الأسلوب على مقتضى الظاهر أو خروج الأساليب عن أغراضها»[15] وهي الأغراض نفسها التي عالجها "سورل" من خلال تطبيقه لمعيار الشروط المعدّة (conditions préparatoires) في خروج الأمر إلى الدّعاء والالتماس.

إنّ الشكل الخطابي ليس كافيا للدّلالة على قصد المرسل في فعل لغوي معين، ممّا ينتج عنه من علاقة ثنائية بين القصد وشكل الخطاب. إذ يمكن أن يطابق شكل الخطاب قصد المرسل كما يمكن ألاّ يطابقه، لأنّ هناك معاني مضمرة في الخطاب لا يمكن الكشف عنها إلاّ بواسطة التأويل، واستنادا إلى المعرفة المشتركة ومعرفة السياق الذي قد يخفى على الكثيرين ممّن لا يشاركون هذه المعرفة. بناء على ذلك، فإنّ لصورة الخطاب عدّة قوى إنجازية لخّصها علماء الأصول في قضيتين هما:

أولا: منطوق الخطاب وهو ما يدعوه التداوليون بالمعنى الحرفي.

ثانيا: مفهوم الخطاب وهو ما يسمّيه التداوليون بالمعنى المستلزم [16] .

وهما مفهومان، اهتمّ بهما العديد من الدّارسين سواء على مستوى البلاغة العربية القديمة أو على مستوى الدّراسات اللسانية والتداولية المعاصرة. إذ يسمي "عبد القادر الجرجاني" ثنائية "منطوق الخطاب/ مفهوم الخطاب" بالمعنى ومعنى المعنى

والمعنى في منظوره هو: «ذلك المفهوم من ظاهر اللفظ والذي نصل إليه من غير واسطة. ومعنى المعنى: أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضي بك ذلك إلى معنى آخر»[17] وهنا يقوم بتوجيه الأمر إلى المرسل إليه أثناء عملية تأويله للخطاب.

يقابل مفهوما المعنى ومعنى المعنى عنده ثنائية "رولان بارث" الموسومة بـــ: ثنائية التعيين والتضمين (connotation / dénotation) التي عاد إليها بنشره لكتاب « s/z » حيث نادى فيه بالعودة إلى مفهوم التضمين موضحا أنّــه لا نجد في الثنائي تعيين/ تضمين، سننين مختلفين بل مجموعتين سننيتين. ففي الصورة الفوتوغرافية مثلا، السّنن الذي يأتي قبل القياس هو سنن التعيين وهو السّنن الذي يؤسس القياس. أمّا السنن الذي يأتي بعد القياس فهو سنن التضمين[18]. يقول "بارث" إن "هيلمسليف" عرّف التضمين قائلا إنّه عبارة عن معنى ثانٍ (La connotation est un sens second) حيث يكون الدّال نفسه مشكّلا من علامة أو نظام الدلالة الأوّل الذي هو التعيين (Dénotation) [19].

من خلال ما ورد عن "بارث" بخصوص التضمين والإيحاء، أن تحليل بعض السّمات لبعض النصوص الأدبية من زاوية الإيحاء قابل للاعتراض إلى حدّ ما لأنّه من العبث أن نبحث في الإيحاء عن مؤشّر للأدبية لأنّ النّص الأدبي ليس الوحيد من الخطابات التي تقدّم ظواهر إيحائية. إنّ الإيحاء حاضر في كلّ مكان حتى في الخطاب العلمي[20].

تبقى التضمينات تلك المعاني التي لا توجد لا في القاموس ولا في النحو اللغوي الذي يُكتب الخطاب فيه لأنّ القاموس يمكن أن يوسّع والنحو يتغيّر. وعموما يتحدّد تعريف التضمين من خلال فضاءين هامين: «فضاء تالٍ (تابع) خاضع لتتالي الجمل، وفضاء مكثّف هو فضاء تفاعل الدلالات النصيّة»[21].

نستنتج أنّ هناك مستوى للتلقي هو مستوى التعيين والتضمين، وهما عمليتان مصاحبتان للنص الأدبي. إذ عدّ التعيين المعنى الأوّل الواضح والمباشر أو المستوى الأوّل من اللّغة الذي يستخلصه المتلقي مباشرة بعدّ تلقيّ الرسالة. أمّا التضمين فهو أعمق من المستوى الأوّل، حيث ينفذ إلى اكتشاف المعنى المقصود، وهو معنى غير

مباشر أو المستوى الثاني من اللّغة (ميتالغة) الذي يتم الوصول إليه عبر سلسلة من التأويلات انطلاقا من المقاصد السابقة، إنّها المقاصد الإجمالية.

إنّ الخطاب كجسد كامل يحمل معاني حرفية وأخرى ضمنية، مقاصد موضعية وأخرى إجمالية، حيث تعدّ الأولى تلك الدّلالات الحرفية، التي تمليها علينا لغة الخطاب، وبالتالي: القصد المباشر. أمّا الدّلالات الضمنيّة فهي تلك المعاني التي لا نستنتجها من الدّلالة الحرفية للخطاب، بل نحتاج إلى وسائط كالسّياق والكفاءة اللغويّة والذّهنية لاكتشافها. لكن هل يمكن للمبدع أن يستعمل المعاني الحرفية وحدها؟ أو يجب أن تتخلّل خطاباته معاني ضمنيّة ؟ هل يكفي المعنى الحرفي للتواصل مع العمل الأدبي؟ هل هناك حدّ فاصل بين الاستعمال الحرفي والاستعمال غير الحرفي للغة داخل الخطاب ؟ وهل يمكن أن نميّز بين الاستعمالين السابقين ؟

جرت البلاغة التقليدية منذ "أرسطو" على تمييز الاستعمال الحرفي للغة من الاستعمال غير الحرفي. فإذا قلنا: «القط فوق الحصير فإننا نستعمل اللّغة حرفيا، في حين إذا قلنا لأحدهم..."غرفتك زريبة خنازير" فإننا... نستعمل اللّغة استعمالا غير حرفي»[22].

يريد المخاطب في الحالة الأولى أن يخبر المخاطَب بأنّ قطّا معيّنا يوجد فوق حصير معين، أمّا في الحالة الثانية، فإنّ المخاطِب يرغب في إخبار المخاطَب بأن غرفته متسخة تستحق الترتيب دون أن يقصد فعلا بأن غرفته تأوي خنازير.

وعليه، فإنّ هناك فرقا بين الاستعمال الحرفي والاستعمال غير الحرفي للغـــة فحسب التقاليد اللغوية الموروثة عن البلاغة التقليدية، لا تؤوّل الأقوال الحرفية وغير الحرفية بالطريقة نفسها. و«ليس للأقوال الحرفية إلاّ معنى واحدا هو معناها الحرفي، أمّا الأقوال غير الحرفية فلها معنيان: معناها الحرفي ومعناها غير الحرفي أو المجازي»[23].

أمّا "سبربر وولسن" فلا يريان وجود فرق بين الاستعمالين السابقين، وإنّما يوجد مسترسل ينطلق باستمرار من الاستعمال الحرفي المطلق إلى الاستعمال غير الحرفي، هذا ما يفضي بنا إلى صعوبة التسليم بوجود حدود بين الأقوال الحرفية وغير الحرفية، كما عبّر عن ذلك "جاك موشلار وآن روبول".

يمكننا القول إذن إنّ المفاهيم السابقة [التعيين، المعنى الحقيقي، المعنى الاصطلاحي، منطوق الخطاب، المعنى، معنى المعنى، المعنى الحرفي، التضمين، المعنى الإيمائي، المعنى الإيحائي] تصبّ في مجال واحد هو مجال اللّغة التي يوظفها المبدع للدّلالة على قصده سواء بأسلوب مباشر أو غير مباشر ومن أجل فهم واستيعاب جيد للمعاني الضمنية داخل الخطاب، لابدّ من الاستيعاب الجيد للمعنى الحرفي والصريح الذي يحمله الخطاب نفسه. ومرورا بهذا الشكل اللغوي الخارجي الحرفي، نصل إلى استنفاذ الدلالات الكامنة في الخطاب، وذلك من خلال إخضاع المعاني الأولى (الموضعية) للكفاءة اللغوية وتفاعلها مع السياق، وهي عملية خاصة بالمتلقي، وهي الفكرة ذاتها التي دافع عنها السيميائي "امبرطو ايكو" في كتابه "حدود التأويل"، حيث ساند فكرة أنّه لا يمكننا أن نؤول جملة أو نصّا، ونكشف عن كلّ معانيه ومقاصده الممكنة إلاّ إذا فهمنا المعاني الحرفية لتلك الجملة أو ذلك النص.

أمّا الخطاب الثوري كجنس من الخطاب، فله كذلك بعد مباشر، يكمن فيما يمليه ظاهر الخطاب، وبعد غير مباشر يستنتجه المتلقي من المعنى الإجمالي للخطاب وبعد تأويله للمعنى الأول، علما أنّ البعد المباشر والمعاني الصريحة هي التي تطغى عليه غالبا تماشيا مع سياق وموضوع شعرالثورة وأهداف الشّاعر فيه وموضوعه.

ومن الخطابات التي تجسّد هذين البعدين، نشيد "الذّبيح الصاعد" لشاعر الثّورة "مفدي زكريا" الذّي يقول في بعض أبياته:

★ قام يختال كالمسيح وئيـــــدا ❖ يتهـــادى نشوان، يتلو النّشيـــــدا
باسم الثّغر كالملائك، أو كالـــط ❖ فـــل يستقبل الصباح الجديـــــــدا
شامخا أنفه، جلالا وتيهــــــــــا ❖ رافعا رأسه يناجي الخلـــــــــودا [24]

★ وتعالى مثل المؤذّن، يتلـــــو ❖ كلمات الهدى، ويدعو الرّقـــــودا
صرخة ترجف العوالم منهـــــا ❖ ونـــداء مضى يهـــزّ الوجــــودا
«اشنقوني، فلست أخشى حبـــالا ❖ واصلبوني، فلست أخشى حديـــدا»
«واقض يا موت فيّ ما أنت قاض ❖ أنا راض، إن عاش شعبي سعيدا» [25]

إنّ الشاعر عبر هذه الأبيات الشعرية، ومن ما تبقى من القصيدة، يصف بطولة "أحمد زبانا" ويفتخر بها من خلال عرض طويل لملامحه وسماته وهو يتجه نحو حبل المشنقة. إذ إنّه كان فخورا معتزا بتلك المشنقة التي كانت عنده بمثابة الجنّة انطلاقا من أن الخلد والجنّة ثواب للشّهداء. بعد ذلك، انتقل إلى تذكير المتلقي بنداء الشهيد قبل إعدامه. إنّه نداء يترجم قوّة إيمان "زبانا" وتحدّيه لتنفيذ الحكم الاستعماري ما دام الفداء بروحه حياةٌ لشعبه.

ومنه، فإنّ وصف الشّاعر لخطى "زبانا" وهو مقبل على الإعدام والاعتراف بموقفه البطولي قبل الشّنق، والتّذكير بفحوى ندائه، من المعاني المباشرة والصّريحة التي نلمحها من خلال الأبيات السّابقة. لكنّ، وراء هذه المقاصد المباشرة، مقصد إجمالي وبعد غير مباشر نتلقاه ضمنيّا وبتفعيل عناصر السيّاق المحيطة بالخطاب. إنّه دعوة الشّاعر الضّمنيّة إلى اقتفاء أثر "زبانا"، إلى جانب تحريضه على الثّورة والتّضحيّة من أجل الوطن.

2. أنواع المقاصد: تتخلل الخطاب عموما معان ودلالات لغوية وضعية مباشرة وأخرى غير مباشرة يتم فهمها عن طريق الاستنتاج والتأويل، وهو الأمر الذي يحيلنا إلى إدراك أنّ هناك أيضا مقاصد موضعية مباشرة للمخاطب كما قد يعبّر عن مقاصد أخرى تكون مضمّنة في ثنايا الخطاب. وعليه، فإنّ «لصاحب خطاب ما إلى جانب مقاصده التواصلية الموضعية من كلّ قول ينتجه، مقصدا تواصليا إجماليا يتعلق بمجموع خطابه»[26].

أ. المقاصد الموضعية: وهي الأغراض المباشرة مثل المعاني والأفكار التي تتجلى بوضوح في النص، وبأسلوب مباشر يتطابق فيها المعنى الحرفي للغة مع قصد المرسل مثل الأمر بالجهاد والحث على النهوض ضدّ العدو، والدعوة إلى الوحدة واستعمال أسلوب الإخبار في الخطاب الثوري. إذ فيه تتجسد كلّ أفعال الكلام السابقة التي يوظفها المبدع بأسلوب مباشر وصريح للدّلالة على قصده الواضح والمباشر.

غالبا ما يكون المقصد موضعيا والأسلوب مباشرا في القصيدة الثورية، وذلك نظرا لطبع الحماسة الذي يغطيها والإرادة المباشرة في التأثير والإقناع، لذلك نلاحظ

غلبة الأسلوب المباشر والطابع الحماسي في القصيدة الجزائرية خاصة في فترة ما قبل الثورة وأثناءها. وبقي هذا الأسلوب يطبع هذا الشعر في بعض قصائد ما بعد الاستقلال لو لم تكن هناك محاولات جادة في تطوير القصيدة المعاصرة. اعتمد فيها أصحابها على الإيحاء والرمز للدلالة على مقاصد كلية. إنّ بعض شعراء الثورة غالبا ما يبتعدون عن التصوير الفني وتوظيف صور الخيال في شعرهم. والشاعر كان يدرك أنه لا يهتم في أحيان كثيرة بالشكل الفني، وربّما وجد الشعراء في القالب الحماسي الذي ينسجم مع جوّ المعارك ما يبرر تسامحهم في الاحتكام إلى النظرة الفنية في بناء القصيدة. وربما كانت الظروف الموضوعية، التي كان يحياها الشاعر تجعله أحيانا يتجاهل الاهتمام التام بالشكل وتفرض عليه الاهتمام بالمضمون (الوطن والثورة)[27]. ومنه، فإنّه يغض النظر عن استعمال الأساليب التلميحية غالبا وهو ما يؤدي بشعراء القضية إلى فشل فـــني -إن صح التعبير-.

يقدم الشاعر تفسيرا آخر يخصّ تجربة الشاعر في النظم قائلا: «...والشعر الحق في نظري إلهام لا فنّ، وعفوية لا صناعة»[28].

كـــ "مفدي زكريا" في "اللهب المقدس"، يستعمل الأسلوب المباشر بنجاح في كثير من الحالات. علما أنّ أسلوبه المعهود غالبا ما تتخلله الإيحاءات والرموز. وعموما فإنّ ما جعل مقاصد الشاعر موضعية في أغلب أناشيده الثورية ومن الأسباب التي أدّت إلى شيوع التوصيل المباشر والواضح أنّ الشاعر حين ينظم خطابه كان يخشى أن تضيع أفكاره وسط التعقيدات، التي تترجم مقاصد غامضة وضمنية في النص، فيفوته بذلك تسجيل مشهد من مشاهد الثورة، إن كان النص معبرا عنها، ومشهدا من مشاهد الحرية والرّخاء والاستقلال، إن كان النص يتغنى بأرض الوطن والنصر.

تظهر هذه المقاصد الموضعية في الخطاب الثوري من خلال تلك الأفكار والمعاني المباشرة التي يترجمها الشاعر باستعمال مختلف الأساليب المباشرة والواضحة كأسلوب الأمر والنداء والنهي تأدية لأفعال إنجازية صريحة تطابق قصده

الموضعي والصريح في الخطاب. وما ذلك إلاّ للتأثير الجيّد في المتلقي وإقناعه بمحتوى الرسالة.

من هذه الأساليب ما تتلوه هذه المقتطفات من بعض الأناشيد:

★سر إلى الميدان مأمون الخطى ❖ وتطوّع في صفوف الجيش ثائر[29].

هنا أمر صريح من الأب إلى ولده. أمّا الفكرة فهي واضحة وضوح قصد الشاعر، المتمثل في حثّ ابنه على الالتحاق بصفوف جيش التحرير.

★ ويـــا جنودا شمّـــــــرت للفـــــدا ❖ خطّـــو الطريـــق بـــدم الشهداء[30].

فينادي الشاعر الجنود داعيا إياهم إلى اقتفاء آثار الشهداء في التضحية.

★لا تيأسوا لا تيأسوا من رحمة الخلاق ❖ سوف اللقا يجمعنا ولو بعد الفراق[31]

وهو أسلوب ينهى فيه الشاعر الشعب ألاّ ييأس فإنّ النصر آت ولمّ الشمل يقترب وذلك في سبيل التعبير عن قصده الصريح الذي يدل عليه البيت.

تسهم الأساليب السابقة في بلورة المقاصد الموضعية داخل الخطاب.

ب. المقاصد الإجمالية: وهي المعاني غير المباشرة التي نستنتجها عن طريق المعاني الأولى وهو ما أشرنا إليه سابقا في سياق الحديث عن شكل الخطاب اللغوي وقصد المرسل.

سنحاول التركيز على أبرز ما يمكن له التعبير عن المقاصد الإجمالية في الخطاب. إنها أفعال الكلام غير المباشرة كما هي عند "سورل" والمقصود بها تلك الكيفية التي يعتمد عليها المرسل أو المتكلم ليقول شيئا في وقت يقصد فيه شيئا آخر. ومنه، فإنّه يرى أنّها تصاحبها قوّتان:

- **قوّة إنجازية حرفية أو الفعل اللغوي المباشر**، إذ فيه تكون القوة الإنجازية مدلولا عليها بصيغة العبارة.و **قوّة إنجازية متضمّنة:** أين يأتي القول في سياق معين حاملا لقوة إنجازية غير القوة الإنجازية التي يدل عليها مؤشر القوة الإنجازية.

مثال ذلك قول الشاعر:

★ هل أراك؟ هـــل أراك؟ ❖ سالما منعّما وغانما مكرّما؟[32].

تكمن القوة الإنجازية الحرفية في الاستفهام بينما يخرج هذا الأسلوب إلى غرض تواصلي آخر هو الرّجاء والتمني وهو مقصد إجمالي يدل عليه جلّ الخطاب.

نستنتج أن أسلوب الاستفهام غرض أصلي خرج إلى غرض فرعي هو الرّجاء والأمل والتمني والدّعاء وهو ما اهتم به التراث العربي القديم، إذ عُنِي بقضية القوّة الإنجازية المتضمنة من خلال اهتمام البلاغيين بوصف ظاهرة الاستلزام الخطابي من حيث "الأغراض الأصلية والأغراض الفرعية"، وهو نفسه ما ذهب إليه النحاة العرب في إطار المعاني التي يخرج إليها أسلوب الاستفهام.

وفي السياق عينه يقول "جلال الدين السيوطي" في كتابه «الإتقان في علوم القرآن عن معاني بعض الكلمات التي تنفرد بمعاني جديدة عند استعمالها في سياقات أخرى لتخرج بذلك عن معناها الأصلي، وكذا مراعاة تعدد معانيها أثناء عملية التأويل: «...الهمزة تأتي على وجهين: أحدهما: الاستفهام، وحقيقته طلب الإفهام، وهي أصل أدواته، ومن ثمّ اختصت بأمور...أحدها: جواز حذفها...ثانيها: أنّها ترد لطلب التصور والتصديق. ثالثها: أنّها تدخل على أحدهما: التذكير والتنبيه والآخر التعجب في الأمر العظيم...»[33]. وبهذا، يؤكد على أنّ العبارة اللّغوية الواحدة بإمكانها أن تحمل أكثر من قوّة إنجازيه متضمنة إجمالية، إضافة إلى قوّتها الإنجازية المباشرة الموضعية.

اقترح "طه عبد الرّحمان" في المجال ذاته شروطا محددة للفعل اللغوي، كما حدّدها "سورل" التي بها ينتقل المتلقي من المعنى الحرفي (المقصد الموضعي) المباشر إلى المعنى المستلزم (المقصد الإجمالي) غير المباشر، يتعلق الأمر بتلك الشروط التمهيدية التي ينبغي أن يستوفيها الفعل الكلامي حتى يكون موفقا وهي أربعة [34]:

- **شروط مضمون القضية:** تحدد أوصاف المضمون المعبّر عنه بقول مخصوص.

- **الشروط الجوهرية:** وتعيّن هذه الشروط الغرض التواصلي من الفعل ألتكلمي هذا الغرض الذي يلزم المتكلم بواجبات معينة.

- **شروط الصدق:** تحدّد الحال الاعتقادي، الذي ينبغي أن يقوم به المتكلم المؤدي لهذا الفعل التكلمي.

- **الشروط التمهيدية:** وتتعلق بما يعرفه المتكلم عن قدرات واعتقادات وإرادات المستمتع وعن طبيعة العلاقات القائمة بينهما.

ومنه، فإنّ الشروط التمهيدية هي التي تسهم في تحديد الأفعال الكلامية ذات القوة الحرفية وتعدد قوتها المستلزمة.

من ذلك، عدّت أفعال الكلام كتمظهر للقصد التواصلي «ذلك لأنّ فهم القصد التواصلي للمتكلم لا يعتمد فقط على الدّلالة اللسانية للقول، بل ينطلق منها ويتجاوزها بتشغيل كلّ أنواع المقدّمات والمؤشرات والقرائن السياقية، ويجنّد لذلك قدراته الاستدلالية والاستنتاجية التي تدخل في اعتبارها وفي حسابها أيّة معلومة...سواء ذات علاقة بالعلامة اللسانية أو بالسياق التداولي»[35].

وعليه، تأتي أهمية التضمين في الأفعال غير المباشرة، حيث يتم الانتقال من الفعل المباشر (الاستفهام) إلى الفعل غير المباشر (الطلب والدعاء...) بناء على معلومات مشتركة بين أركان الخطاب، كما نشاهده عند "محمد العيد آل خليفة" حين قال:

★ من للجزائر يَفْتَدِ ❖ يها اليوم من سفه السفل؟[36]

إذ يمثل الخطاب في ظاهره فعلا لغويا مباشرا هو الاستفهام الذي يحيل بدوره إلى فعل لغوي غير مباشر هو دعوة الشاعر قومه إلى إنقاذ الجزائر والدفاع عنها والفداء في سبيلها وهو غرض تواصلي خرج إليه أسلوب الاستفهام السابق. ومنه، فهناك انتقال من السؤال إلى الطلب والدعوة.

نظرا لأن القصد من أهم أركان الدرس التداولي قديما وحديثا، ونظرا لأهميته ودوره التداولي في استراتيجيات الخطاب خاصة، فإننا سنحاول أن نرصد تجليّاته العامة في الخطاب الثوري، وذلك من خلال البحث عن المقاصد الموضعية والإجمالية التي تشكّله بصفة عامة.

قد يحمل الخطاب الثوري- إذن- في ثناياه مقاصدا مباشرة وأخرى غير مباشرة وذلك حسب السياق وهدف الخطاب لتكون بذلك أهم المقاصد الموضعية التي يعبّر عنها منظمّ النشيد الثوري هي التي تظهر خاصة من خلال أساليب التوجيه

كالأمر والنهي والنداء والتي يمكن حصرها في:**.تحدّي الاستعمار والتصدي له و.الدعوة إلى الجهاد والثورة والدعوة إلى التمسك بالعروبة**

وعليه، فلا بد أن نلاحظ أن مقاصد الشاعر الموضعية في الخطاب الثوري الذي أُنتج قبل الثورة وأثناءها قد تتحوّل إلى مقاصد موضعية أخرى تلائم الفترة الموالية للثورة، وهي غالبا ما تعالج مواضيع جديدة وسياقات أخرى تفرضها الفترة الزمانية الجديدة على منظم النشيد. فبعد ما كانت تلك المقاصد تتلخّص عموما في الدعوة إلى الجهاد والالتحاق بصفوف النضال أصبحت تنقل أفكارا جديدة وتعبر عن مقاصد موضعية أخرى منها: دعوة الشاعر إلى التمسك بالوطن والمبادئ الوطنية والدعوة إلى احترام الشهداء والوفاء لهم والتغني بالحرية والاستقلال.

الهوامش:

---

1. عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، مقاربة تداولية، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ط$_1$، بيروت 2004، ص7.
2. ينظر المرجع نفسه، ص180.
3. طه عبد الرحمان، **اللسان والميزان**، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1998، ص250.
4. ينظر، م.ن، ص ن.
5. ينظر، م.ن، ص214-215
6. بن ظافر الشهري، **إستراتيجيات الخطاب**، ص195.
7. ج ب براون، ج. ويول، **تحليل الخطاب**، النشر العلمي والمطابع جامعة الملك سعود. د ط، 1995، ص9.
8. طه عبد الرحمان، **اللسان والميزان**، ص103.
9. الجاحظ، **البيان والتبيين**، ج1، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، د ت، ص138-139.
10. عبد الهادي بن ظافر الشهري، **استراتيجيات الخطاب**، ص201.

11. ينظر: عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، شرح وتعليق د/ محمد التُّنجي، ط1، دار الكتاب العربي، بوت، لبنان، 1425هـ - 2005م، ص240.

12. ينظر: بن ظافر الشهري، **إستراتيجيات الخطاب**، ص212.

13. مسعود صحراوي، **التداولية عند العلماء العرب: دراسة تداولية لظاهرة الأفعال الكلامية في التراث اللساني العربي**، ط1، دار الطليعة، بيروت، 2005، ص105-106.

14. ينظر، م.ن، ص107.

15. أبو يعقوب السكاكي، **مفتاح العلوم**، دار الكتب العلمية، بيروت، د ت، ص132 وما بعدها.

16. بن ظافر الشهري، **استراتيجيات الخطاب**، ص117.

17. عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، ص178-180.

18. ينظر: بيرنارتوسان، **ما هي السيميولوجيا**، ترجمة: محمد نظيف، ط2، ص46-47.

19.Roland Barthes, S/Z , Paris, Seuil, 1976, P13.

20. **السيميائية أصولها وقواعدها**، ت: رشيد بن مالك، منشورات الاختلاف، د ت، ص82.

21. Roland Barthes, S/Z, P15-16.

22. آن روبول، جاك موشلار، **التداولية اليوم (علم جديد في التواصل)**، ترجمة سيف الدّين دغفوس، محمّد الشيباني، المنظمة العربية للترجمة، ط1، دار الطليعة، بيروت، 2003، ص181-182.

23. ينظر م. ن، ص183.

24. مفدي زكريا، **اللهب المقدس**، ينظر المقدمة.

25. م ن، ص 10.

26. آن روبول، جاك موشلار، **التداولية اليوم علم جديد في التواصل**، ص206.

27. ينظر: الوناس شعباني، **تطور الشعر الجزائري1945- 1980**، رسالة الماجستير، كلية الآداب، جامعة بغداد، بغداد، 1983، ص236.

28. مفدي زكريا، **اللهب المقدس**، ينظر المقدمة.

29. مفدي زكريا، **اللهب المقدس**، ص6.

30. م. ن، ص248.

31. **أناشيد وطنية**، المتحف الوطني للمجاهد، جويلية2002. ص173.

32. م. ن، ص31.

33. جلال الدين السيوطي، **الإتقان في علوم القرآن**، تحقيق وتعليق: فواز أحمد زمرلي، ط1، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 2003، ص357-358.

34. ينظر: طه عبد الرحمان، **اللسان والميزان**، ص261.

35. عبد السلام عشير، **عندما نتواصل نغيّر (مقاربة دولية معرفية لآليات التواصل والحجاج)، افريقيا الشرق، المغرب، 2006**، ص54.

36. محمد العيد آل خليفة، **الديوان**، ص421.

قراءة سيميائية لقصيدة "مرثية جسد" لـ: مصطفى دحية

أ. حميطوش كريمة

جامعة تيزي وزو

تتجاوز مهمة الشاعر رصف الوحدات اللسانية بالطريقة، التي تتحقق بها السلامة المعنوية، وتتعدى اللغة الشعرية حدود القواعد النحوية لتتبنى منطقا جديدا هو منطق اللغة الشعرية، لأن المنطق الذي يخرق المألوف ويقتحم عوالم المجهول لأنّه يؤلف بين دوال متباعدة، لا تلتقي في نظام اللغة–المعيار أي اللغة المتداولة التي لا تسعى إلى تحقيق ما أطلق عليه **جاكبسون** "الوظيفة الشعرية". وإذا كان الشاعر لا يتعامل مع اللغة تعاملا بريئا، لأنّه يستدعي الألفاظ وينسجها بطريقة مقصودة، فإن القارئ مطالب بأن يكون حاذقا في فك شفرات النصوص بالدفع بكل كلمة إلى مجال تتكشف فيه الدلالات الخفية التي لا تتمظهر على سطح النص، ويؤول الأمر في النهاية إلى قراءة القراءة وإلى دلالة الدلالة[1]. وهو ما يستدعيه النّص الأدبي، حتى يبقى ديناميا ومفتوحا على التأويل.

ترمي هذه الدراسة إلى قراءة قصيدة "**مرثية جسد**" للشاعر **مصطفى دحية**[2] في ضوء سميولوجيا الدلالة، بتتبع المسار، الّذي تتبعه الدوال وهي تشحن بالدلالات، والطريقة التي تنبثق بها الصور وتتوالد.

إذا أخذنا قصيدة "مرثية جسد" من منظور سيمياء المرئي، أي كنسق من العلامات التي تدرك أول ما تدرك بالأبصار، فإنها ظهرت ظهورا مزدوجا إذ احتلت فضاءين وهما الصفحتان التاسعة والأربعين والخمسين من الديوان وكذا الصفحة الخلفية للغلاف الخارجي، إن ظهور القصيدة في الموقع الأخير يستدعي التساؤل: فما السبب الذي جعل الشاعر ينتقي هذه القصيدة بالذات ليجعلها قريبة إلى الأبصار؟

هل عمد **دحية** إلى إستراتيجية الانتقاء، فوجد أن القصيدة هي أفضل ما في الديوان؟ وإن كان الأمر كذلك،فما المعايير التي انطلق منها الشاعر في حكمه ؟

وهل تختزل القصيدة المنتقاة الديوان وتنوب عن باقي القصائد ؟

ممّا يلاحظ على القصيدة –كنص مرئي دائما– قصرها مقارنة بقصائد الديوان فهل يوحي هذا الحجم المحدود –عشرة أسطر شعرية– إلى قصر الدفق الشعوري للمبدع ، وإلى هدوء انفعالي على مستوى النّص المولد[3]، وهو المجال الذي تتفاعل فيه مشاعر المبدع ورغباته ، وكلّ ما له صلة بنفسيته فانعكس الأمر على النّص الظاهر[4] – وهو التجلي اللساني للنص المولد–

العنوان–الرمز: يتعامل القارئ مع العنوان قبل أن يلج متن المدونة أو النص الأدبيين، لأن العنوان من العلامات الأولى التي تستقطب الأبصار، ويعود ذلك لسببين هما الفضاء الذي يشغله؛ وهو وسط صفحة الغلاف الخارجي بالنسبة للكتب وأعلى الصفحة بالنسبة للنصوص؛ سواء كانت قصائد أو مقالات وغيرها، ويبدو أن سمة الفضاءين المذكورين هي التجلي والبروز، والسبب الثاني هو أن العنوان يلعب دور اللوحة الإشهارية التي تغري القارئ بشراء الكتاب وقراءة المتن، ومن ثمّ فإن النص الأدبي يبدأ في إرسال ومضات دلالية من عنوانه. ومنه بالتحديد يبدأ القارئ لعبة التأويل، مفترضا دلالات المتن والمضمون الذي يختفي وراء هذه الإشارة التي تدعى العنوان.

إذا انطلقنا من قول **ليو هوك** LEO HOEK، الذي يعرف العنوان بأنه "مجموعة من العلامات اللسانية التي توضع أعلى النص لتعيينه، ولتبيين محتواه العام ولإغراء الجمهور"[5]، يكون العنوان قبل كل شيء بنية لغوية. وإذا تأملنا عنوان القصيدة المعنية بالدراسة وجدناه مركبا من شفرتين هما "مرثية" و"جسد". ومن منظور النحو فإنه لم تتحقق السلامة النحوية في الجملة–العنوان، فإذا نظرنا إلى "مرثية" مبتدءا، فإن "جسد" ملحق به على سبيل الإضافة لا الخبرية، ومن ثمّ فإن المركب العنواني يفتقد مسنده. وهذا الخروج عن العرف النحوي هو أحد خصوصيات اللغة الشعرية.

فـــ "الشاعر حين يختار عنوان قصيدته أو ديوانه، فإنما يستجيب لقوة داخلية غامضة تملي عليه هذا الاختيار"[6]. وبما أن الجملة التامة شفافة لا تستدعي التأمل، فإن

الشاعر جعل جملته مبتورة ليحدث في القارئ حيرة، قد تكون أوّل داع إلى القراءة بحثا عن المدلولات، وعن إجابات افتراضية لأسئلة استدعاها العنوان بإلحاح. وإذا أزيل الإبهام عن الدال العنواني الأول"مرثية" فهي مرثية جسد لا مرثية شيء غيره، فإن كلمة "جسد" تبقى لغزا يمتلك سرّه الباث دون المتلقي، لكن القارئ لا يبقى مشاهدا مذهولا وإنما يتفاعل مع العنوان ويخوض لعبة التأويل– وهذا ما يستدعيه هذا النوع من الدوال– ويتساءل: هل الجسد المرثي هو جسد الشاعر أو جسد غيره، أم أنه لا وجود لجسد على الإطلاق وإنّما المبدع هو الذي تعمّد أن يضعنا أمام رمز ليدعونا إلى القراءة؟

وإذا نظرنا إلى العنوان من حيث وظيفته، فإنه لم يخرج عن الوظائف التي ذكرها **ليو هوك** آنفا، فمن جهة التعيين فإن العنوان قد منح للقصيدة اسما يميزها عن باقي قصائد الديوان ممّا أكسبها هوية خاصة، أما عن تبيين المحتوى العام للنص، فهي وظيفة تتفرع قسمين[7] هما الوظيفة الخطابية (RHEMATIQUE) التي تتحقق حينما يحيل العنوان إلى شكل النص أو جنسه والوظيفة التيماتية (THEMATIQUE) حيث تكون الإحالة إلى مضمون النص. ولا شك أن المطلع على قصيدة **مصطفى دحية** يدرك لأول وهلة أن "مرثية" إشارة إلى جنس شعري عرف منذ العصر الجاهلي وهو شعر الرثاء أو المراثي، التي يتمّ فيها تعداد خصال الميت وذكر مناقبه وإذا كان العنوان عتبة –بتعبير **جيرار جينيت**– يطلّ منها القارئ إلى النص، فإن أول علامة يمنحها العنوان هو أن في المتن بكاء ورثاء لجسد، لكن هل يتحقق تكهن القارئ، أم أن النص يخترق أفق التوقع ويرفض أن يكون شرحا أو تفصيلا للعنوان؟

إن التأمل في قصيدة مرثية جسد بأسطرها العشرة لا يمنحنا إشارة عن موت جسد بقدر ما يقدمه كعلامة مشحونة دلاليا لما أسند إليها من صور متباينة، قد تصل إلى حد التناقض.

بعد عتبة العنوان نحاول الدخول إلى المتن لرصد السيرورة الدلالية للجسد–اللغز الذي تركه العنوان مبهما.

استهل الشاعر قصيدته بذكر ما منحه للجسد، فقد أهرق فيه أعظم ما يملك نبوءته وكتابه إذ بعد أن بلغ الشاعر درجة النبوءة، وبعد أن اعتلى عرش الكتابة كرّس

لجسده نفحات نبوته وكل ما يجود به قلمه كيف لا والجسد –وهو ما تشير إليه نهاية القصيدة– هو المطية التي امتطاها الشاعر في إسرائه. وبين ثنائية العطاء والأخذ المقترنين ببداية القصيدة ونهايتها، يكرر الجسد نفسه مع جميع الأسطر الشعرية بطرق متفاوتة لأنه يأخذ أشكالا وصورا متباينة، إذ قد يغير الشاعر صيغ تعامله مع هذا الجسد؛ فيجره جرّا تارة وأحيانا أخرى تدب الحياة في الجسد ويتسع ليصير موطنا يفرّ إليه الشاعر في حالات ضعفه وسكونه. وهاهنا رصد لصور الجسد ولطرق التوالد الدلالي في النص الشعري.

جدلية الحضور والغياب: الحضور والغياب صفتان تنفي إحداهما الأخرى، لكنهما عند الشاعر حالتان متزامنتان جمع بينهما على المستوى النحوي "الواو" الحرف، الذي يفيد في هذا المقام العطف، ممّا يوحي إلى تصاحب الحالتين وليس هاهنا محلّ الغرابة فحسب، وإنما في تمكن الشاعر من تفتيت حالات الحضور والغياب وتشتيتها لتتطاير وتتناثر في الهواء فيعجز القارئ عن إدراك كنه الحضور وجوهر الغياب. وقد يخفى عن الشاعر نفسه إن كانت غيبته غيبة القلب عن علم ما يجري من أحوال الخلق وأحوال النفس عند استيلاء عنصر الحقيقة فتكون الذات حاضرة بالحق غائبة عن نفسها وعن الخلق[8] فيرتاب الشاعر في حضوره وفي غيابه، لأنه يعيش حالة هستيرية تتراجع فيها قدراته الإدراكية. وهذه حالة تعيشها الذات الصوفية وهي تتبهر بالحقائق المطلقة التي تكتسح العقل والقلب معا، فيضمحل الجسد ويتلاشى العقل أمام الحقيقة العظمى. ويؤدي التناوب بين الحضور والغياب إلى تناوب الضمائر على مستوى التجلي اللفظي للنص فانفصال الشاعر عن جسده يجعله يخاطبه تارة، أو يتحدث عنه بضمير الغياب في اللحظة التي ينفلت فيها عن ساحة الإدراك والبصر.

الجسد وسؤال الهوية: بعد أن يتنازع الذات الشاعرة هوس الحضور والغياب يأتي السؤال عن هوية الجسد الذي يكون تارة جسدا فعليا يهب للذات الحنين ويغذيها بالصبوات، وهذا ما يخالف الفلسفة اليونانية، التي تقيم حاجزا بين الروح والجسد، الذي تجعل منه رمزا للحيوانية لذلك يجب التخلص على كل نزواته، ويجب

أن يبقى سجينا للعقل حتى تسمو الروح، وتبلغ الذات مراتب الحكمة. أما جسد الشاعر فإنّه يولّد فيه صبوة، ويقوم بتمديدها وتمطيطها، وهذا دليل على التخلي عن القسمة اليونانية التي تقصي الجسد، يقول الشاعر:

وارتبت، هل جسد يطاول صبوتي

أو جذوة تهب السماء رماديا[9]

يتحول الجسد في القصيدة إلى جمرة ملتهبة تحول أعضاء الشاعر إلى شظايا بل إلى رماد، هذا الرماد لا يتكوم على سطح الأرض وإنما يتطاير في الهواء ليبلغ مرتبة السماء، وعلى القارئ أن يؤّول أمر هذا الرماد، الذي لا تذروه الرياح ليصير عدما، لكنه يتطاير ليستقر. فهل بعد استقراره ينبعث منه كائنا جديدا مثلما تقضي بذلك أسطورة الفينق. وإذا كان الشعراء يعمدون إلى "جعل الصورة الشعرية ضربا من المفاجأة ومن الرؤيا القائمة على التغيير الجوهري في نظام التعبير"[10]، فإن القارئ مدعو لأن يحذو حذو هذه الصور، وأن لا يتعامل معها تعاملا طفوليا بريئا، وإنما يجب عليه أن يقوم بتفكيك الصور وإعادة بنائها حتى يتمكن من الوصول إلى أقصى درجات التدليل.

الجسد والانتماء: تواصل لغة الشاعر في خرق المألوف. والشاعر هو الذي يقول بقدرته "على خرق السنن الطبيعية أو على أن يحيا ضمنها وفق إرادته الخاصة أو نظرته أو تصوراته وهكذا يجتاف القوانين والسببية، فيعيد خلقها أو صياغتها وفق نظرته الخاصة[11]. وهذا ما يقوم به مصطفى دحية، حينما يجعل من ذاته وطنا للجسد تارة، ومستوطنة فيه تارة أخرى إذ يقول:

يا أيها الجسد الذي حملته

غضا، وكنت على ذراه الباكيا

وطنت شهوته على سنن الهوى[12]

تتزاحم الصور في مخيلة الشاعر فتتباين الرؤى، إنها صورة حلمية يتراءى لنا فيها الشاعر حاملا لجسد غض ولا شك أنّ بين الحامل والمحمول حاجزا ويصطنع هذه العلاقة الإنفصالية بينه وبين جسده كما يخلق نوع من المفارقة لأن الجسد الغض

أولى به أن يحمل صاحبه من أن يحمل، وإذا شعر المرء بثقل جسده إلى درجة أنه يحمله أو يجره فاعلم أن الجسد المتحدث عنه لم يعد غضا. ومن الأجدر أن ينعت بنعت يخالف ما ذكره الشاعر.

ويتتبع القارئ مرة أخرى صورة كائن وهو يتنقل في الفضاء، وتكون الحركة من الأعلى إلى الأعماق، من ذروة الجسد إلى موطن الشهوة، والفضاء الأول فضاء مفتوح على التأويل إذ قد يجعل القارئ من الرأس أو الكتفين أو غيرها ذرا للجسد لكن الأمر لا يتعدى الإحتمال لأنّ الشاعر اختار استراتيجية التلميح. أما الفضاء الثاني فهو مركب استعاري نسج فيه الشاعر أليافا بين الوطن وهو الفضاء القابل لأن ينتمي إليه الجسد والشهوة، التي تحتل مكانا فيه فالشاعر لم يتقمص الجسد، وإنما ولج إلى أبعد نقطة فيه وهي موطن الشهوة.

الجسد مطية إسراء: إن فكرة سمو الروح لتصل إلى درجات يعجز الجسد عن بلوغها فكرة راسخة في القدم، تكرس إحدى مظاهر المعجزات التي حدثت للرسول صلى الله عليه وسلّم. بعد الإسراء الفعلي للذات النبوية، استلهم الأدباء هذه الحادثة وجعلوا منها معينا يعودون إليه في كتاباتهم، فكتب **المعري** "رسالة الغفران". ولا يستبعد أن تكون لمحات الإسراء قد وصلت إلى أعلام الأدب الغربي لتأتي بهيئة مماثلة ولسان مختلف على يد الإيطالي **دانتي** في "الكوميديا الإلهية ". ومن المرجح أن مصطفى دحية لم يحد عن سمت الشعراء الجزائريين المعاصرين الذين ولعوا بالموروث الديني فعملوا على استضافته في قصائدهم بانتهاج نهجين هما الامتصاص والحفاظ على النسخة الأصلية للنص المقتبس منه، أو بإعادة صهر القصة وبنائها بالطريقة، التي تكتسب فيها مقومات جديدة لا وجود لها في النص الأصلي، وكلّما: "قلّ الاشتراك في المقومات زادت فرادة الخطاب التالي وأصالته وكلما اشترك النص في كثير من المقومات مع ما سبقه كاد أن يصبح نسخة مكرورة فاقدة للأصالة[13]. وإذا تأملنا السطر الأخير من القصيدة المدروسة، فإن أول قرينة نصية تصادفنا هي "العتمات" وهي ملمح من قرينة زمنية هي الليل ويحافظ الشاعر بهذه الطريقة على السياق الزمني للنص الأصلي ولا ينأى عنه إلا بإسناد العتمات إلى الجسد الذي يمنحه الشاعر شحنة دلالية إضافية إذ بعد أن كان الجسد

شعلة ملتهبة تضيء ما حولها – في بداية القصيدة – ينطفئ ليخيم الظلام فيه وحوله وتغيب الذات الشاعرة عن الزمان والمكان ممتطية الجسد الذي يدفع بها إلى عالم آخر. أما عن الراحلة –وسيلة الإسراء، فإن براق الشاعر جسده، هذا الجسد الذي يذعن لصاحبه ويستجيب له دون تردد. ومن ثم فإن الشاعر لم يجهد نفسه ليسرى به وإنما الإسراء هبة منحها إياه جسده.

ومع السطر الشعري الأخير، قد يجد الشاعر جوابا للسؤال الذي راوده مع بداية النص الشعري: لماذا أهرق الشاعر نبوته في الجسد.

الإحالات:

1– ينظر، عبد الجليل مرتاض، الظاهر والمختفي: طروحات جدلية في الإبداع والتلقي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2005 ، ص95 .

2– ينظر، مصطفى دحية، بلاغات الماء، ط 1، منشورات الاختلاف، الجزائر 2002. ص49 و50

3- Voir Julia KRISTEVA, La révolution du langage poétique–L avant-garde à la fin du XIX siècle : Lautréamont et Mallarmé, Editions du Seuils Paris 1974 p83.

4 – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

5 –Voir Gèrard Genette, Seuils Editions du Seuils 1987, p80.

6– علي جعفر العلاق، الدلالة المرئية: قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، ط1، 2002 دار الشروق للنشر والتوزيع– عمان، ص55 .

7– ينظر، نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ط1، 2007، دار توبقال للنشر، ص46.

8– ينظر، علي الجرجاني، التعريفات، نقلا عن منصف عبد الحق، الكتابة والتجربة الصوفية: نموذج محي الدين بن عربي، ط1، 1988، منشورات عكاظ –المغرب ص 173.

9– الديوان، ص 49.

10–أبو حاقة أحمد، الالتزام في الشعر العربي، نقلا عن: ماجد قاروط، المعذب في الشعر العربي الحديث: في سوريا ولبنان من عام 1945 إلى 1985، اتحاد الكتاب العرب –دمشق، 1999، ص 84.

11–علي زيعور، العقلية الصوفية ونفسانية التصوف، ط1 ، 1979، دار الطليعة– بيروت، ص184.

12–الديوان، ص49 و50.

13–محمد مفتاح، تحليل النص الشعري: إستراتيجية التناص، ط3، 1992، المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء، ص 25.

III-ترجمات

سيمياء العواطف من السيمياء الأدبية
لدوني بيرتران: Denis Bertrand

ترجمة: أ.عـــمي لـــيندة

جامعة تيزي وزو

دوني بيرتران: سيميائي فرنسي معاصر، وأستاذ أدب فرنسي (Paris VIII) بجامعة الفرنسية حيث يدرِّس نظرية الأدب والسّيمياء العامّة، تصبّ أعماله وبحوثه حول العلاقات بين الظّاهراتية، البلاغة والصّورية، كما يركّز أبحاثه في مجالين يمكن تصنيفهما ضمن السّوسيوسيمياء (السيمياء الإجتماعية): المجال الأول يتضمّن تدريس اللّغة والأدب الفرنسي، المجال الثاني يشمل دراسة الخطابات الإجتماعية، وتعزّز هذه النّشاطات المختلفة التي يقوم بها اختصاصه في سيمياء الخطاب.

من كتاباته "الفضاء والمعنى" (1985)، سيمياء الخطاب للحملة الإنتخابية الرئاسية 2007(2007)، السيمياء الأدبية(1972). ونظرا لأهمية هذه الكتب بالنّسبة للدّارسين المتخصّصين في مجال السّيمياء عامة، وسيمياء العواطف خاصّة، قمنا بترجمة الجزء الذي تناول فيه الكاتب سيمياء العواطف في كتابه السّيمياء الأدبية[1].

الفضاء العاطفي: تنبثق سيمياء العواطف مباشرة من الفرضيات النّظرية للسّيمياء العامة، إذ إنّ دراسة الأبعاد التّداولية والمعرفية للخطابات تركت فراغا تمثّل في إهمال الأحاسيس والعواطف والحالات الشّعورية المختلفة التي تمرّ بها الذّات، على الرغم احتلالها مكانة هامّة في الخطابات الأدبية.

إن إدخال هذا البعد الشّعوري جاء تدريجيا، حيث كان على الدّارسين في هذا المجال توخّي الحذر، ذلك أن الذّاتية ميزة العواطف والأحاسيس (العاطفة مرتبطة بالذّات)، وهذه الخاصية تجعل التّحليل السّيميائي للعواطف يتداخل مع التّحليل النّفسي. الأمر الذي يجعلها تخرج عن مجال بحثها، غير أن الهدف الحقيقي الذي نسعى إليه كباحثين في هذا المجال هو بناء دلالة للبعد العاطفي في الخطاب، لأن العاطفة "أثر

لمعنى" مُسجل ومشفّر في الخطاب، ولا تؤخذ العاطفة من جانبها العاطفي التّأثيري في الذّوات الحقيقية، بهذا فإن المكانة التي تشغلها العاطفة في التّمثيلات الثّقافية في الخطابات، ستسهم في إثراء الخيال العاطفي وتثمين عاطفة دون أخرى.

جاءت سيمياء العواطف كامتداد للسّيمياء العامّة، حيث إنّ الدّراسات السّابقة اعتمدت على البعد المعرفي والتّداولي للخطابات، ما ترك فراغا تمثّل في إهمال الأحاسيس والعواطف، التي تحتلّ مكانا هاما في الخطابات الأدبية، يمكن التّمييز بين مقاربتين سيميائيتين لإشكالية العواطف:

- **المقاربة الأولى** تُقِرُّ بأن سيمياء العواطف تنبثق من سيمياء الحدث فتتّخذ نماذجها كمنطق لها كما في "كتاب سيمياء العواطف لغريماس وفونتاني" sémiotique des passions: AJ.Griemas et J.fontanille (1991)" الذي اعتمدنا عليه كمرجع أساس للنّظرية في بحثنا هذا.

- **المقاربة الثانية** وتقرّ بأن البعد العاطفي ينبثق من الوضع المميّز لذات العاطفة بالمقابلة مع ذات المحاكمة Sujet de la passion ≠ Sujet de jugement وبالاعتماد على مختلف أشكال الهوية الذّاتية بدراسة الثنائية **(عاطفة/عقل)** (passion/Raison) بإعادة وصفها انطلاقا من نشاط هذه الثنائية في الخطاب، وقد وضّح هذه المقاربة **ج.ك. كوكيت** في كتابه "**السّعي وراء المعنى**" (J.CL.Coquet, la quête du sens 1997).

تمّ إدخال البعد العاطفي تدريجيا وبحذر في الدّراسات السّيميائية فالعواطف والأحاسيس تتميّز بارتباطها بالذّات، لذلك تستدعي دراستها الاهتمام بعلم النفس. وهذا ما يؤدّي بها أحيانا إلى الخروج عن مجالها، غير أنّ الرّهان بالنسبة للسّيمياء تمثّل في بناء دلالة لهذا البعد العاطفي في الخطابات، إذ لا تؤخذ العاطفة من جانب تأثيرها في الذّوات الحقيقية (الجانب النفسي)، بل من جانب كونها تنتج معاني مشفّرة ومسجّلة في الخطابـــات، وهي بهذا تسهم في إنتاج تمثيلات ثقافية مختلفة تُثري الخيال العاطفي فيقوم بتثمين بعض العواطف دون الأخرى.

الحدث والعاطفة:

الفعل والإحساس: يرتبط تاريخ السّيمياء النّصية بالسّردية التي تعد نماذجها المكون الأساس للبنية الثابتة للخطاب، وتسهم الأولوية المعطاة للنص وشكلنة التّركيب السّردي، وتعميم البعد السيميوسردي في تشكيل بناء كل أنواع الخطابات (خطاب علمي، فلسفي....). إنّ أنموذج السّعي أصبح شكلا نظاميا، يرتكز على العلاقات الموجودة بين الذّات والموضوع، وتؤطّره مسارات المرسل المبنية بطريقة جدلية مع مسارات ضد الذّات ويدخل هذا في الإطار العام للمخطّط السّردي ويسمى البرنامج، وهو نواة النّحو السّردي ويوضّح كيفية تحقّق تحوّل حالات الأشياء في الخطابات والمبنية على أساس تحقّق ملفوضات الحالة عن طريق تركيب بدئي للإمتلاك أو المنع أو تقاسم القيم الموجودة في مواضيع مرغوبة: عطاء، تبادل، صراع....

تكوِّن ملفوظات الصّلة (وصل، فصل وأضدادهما)، العملية القاعدية لهذا التّركيب وهي مبنية على أساس تقطُّع الحالات. ويكون التّحول مضمونا عن طريق ملفوظات الفعل.

غير أن هذا التّحليل الذي يضمنه الحدث (السيمياء السردية) يجعل من المواقع العاملية مراكز ثابتة، على الرغم من أنّها مكونة من مجموعة من الكفاءات المتنوّعة والمتغيّرة هذا لأنّها تُؤخذ من جانب هدفها التحوّلي أي فعلها (الفعل هو الذي يضمن التّحول). بالتالي لا يأخذ التّحليل بعين الإعتبار تغيّر حالات الذّات في مواجهتها للحدث سواء كانت مضطربة، غير متوازنة أو متقلّبة.

هذا التّحول ينتشر كمتغير متواصل، يتمركز حول الصّلة. وهنا يرتسم الفضاء العاطفي الذي هو العلاقة الموجودة بين الذّات والصّلة، مركّزا على الدّينامية الدّاخلية للحالات.

نجد le petit Robert يعرّف التّأثر الأولي (affect) على أنّه حالة شعورية أوّلية ويعرّف التّأثر affection على أنّه حالة نفسية ترافقها لذّة أو ألم. ثم يعرّف التّأثرية affectivité على أنّها استعداد للتّأثر باللّذة أو الألم. ويعرّف العاطفة Passion على أنّها كل حالة شعورية وفكرية، قويّة بما يكفي كي تسيطر على حياة النفس(الإنسان) عن طريق شدة آثارها أو استمرارية حدثها.

تسمح بعض هذه الملاحظات بالكشف عن دلالة التّمثيلات العاطفية، إذ يركّز ما يسمى "عاطفي" علاقة الصّلة في مركز البرنامج السّردي فيوسّع فضاءها ويتوقف عند سير برامج الحدث، لكن بإعطاء عالم جديد للدّلالة كان مقنعا من قبل المقاربات السّردية البحتة، بهذا فإن الفضاء العاطفي ينتمي إلى ما يسمى "المتواصل".

العقل والعاطفة : تطرّقنا في دراستنا للتلفظ إلى أهم أركان نظرية الخطاب التي وضعها ج.ك. كوكيت في كتاباته: السيمياء الأدبية (1972)، الخطاب وذاته(1985-1984)، السعي وراء المعنى(1997).

إذ يعدّ كوكيت أنه لا يمكن الفصل بين عملية إنتاج الخطاب وبين التّجربة الملموسة والمُعاشة للحقيقة، كما أنه يعطي الأولوية الكاملة للخطاب الفعلي الذي يعتبره مسؤولا عن صيغة وجود الذات في العالم وعن هويتها، تعدّ السيمياء في هذه الحالة نوع من الظاهراتية الخطابية.

إن فضاء الدلالة منظم من مجموع من العوامل المحدَّدة بصيغة الصّلة تتطوّر هذه العوامل وتتغيّر من لحظة إلى أخرى في الخطاب، هذا ما يجعل مورفولوجيتها غير متوازنة وغير ثابتة، إذ تتّخذ هوية معيّنة في كل فعل كلامي.

يسمح لنا تحليل هذه التّغيرات باستخلاص صفات العوامل ونمذجتها، الأمر الذي يساعد على تحديد موقع ذات العاطفة استنادا إلى هذه النّمذجة، وتنقسم العوامل النّموذجية ثلاثة، تسمح لها طبيعة تموقعها بالإنتقال من مكان إلى آخر: "العامل الأول" هو مقسّم إلى هيئتين: اللاّ ذات والذّات، "العامل الثاني" هو الموضوع، "العامل الثالث" هو ما يشبه المرسل.

استنادا إلى هذه العناصر يمكن للتّحليل أن يصل إلى التّغيّرات النّاتجة عن العملية التّلفظية وتحديد التّحولات التي تحدّد موقع ودور الذّات، ويبقى العامل الأوّل بشقّيه في مركز الإشكالية لأنه هو الذي يحدد صيغ وجود ذات الخطاب.

أكّد ج.ك.كوكيت على أهمية الجانب المادي الحسّاس للدّال الذي يؤدّي إلى إقحام الجسد في الخطاب، الأمر الذي يسمح بظهور "بنية العاطفة" إلى جانب بنية الحكم العقلي الذي يكون على عاتق ذات الخطاب، تكون العاطفة إذن تابعة لهيئة

اللاّذات، ويتم تحليل الوضع المزدوج: الظّاهراتي واللّساني لهيئة التّلفظ على المستوى المجرّد للعوامل التي تكون العلاقة فيها بين الذّات واللاّذات في غاية الأهمية، غير أن وضع اللاّذات يبقى غامضا. يبقى أن المقاربتين السيميائيتين للعاطفة: حدث/عاطفة، عقل/عاطفة، متكاملتان على الرغم من اختلافهما.

عناصر تحليل سيمياء العواطف:

*** تصييغ الحالات Modalisation des états:** تقوم دراسة سيمياء العواطف على الكفاءات التي تحدّد وضع الذّات والموضوع. وتظهر العاطفة من هذا المنظور كزيادة (Surplus) وكفائض (Excédent) بالمقابلة مع البنية الصّيغية، ففي سعي المحبّ مثلا إلى لقاء حبيبه، تكون كفاءة الذّات هي الرّغبة إلى جانب الإرادة، وتتموقع العاطفة وراء الرّغبة، فالحبّ والشّوق والولع بالمحبوب، إضافة الأحاسيس المختلفة التي تنتج عن العاطفة من تأثّر واضطراب وقلق ودموع وفرح تعدّ فائضا وزيادة مقابلة مع البنية الصّيغية التّي تمثّل الكفاءات، إنّ تصييغ الفعل يحدد كفاءة الذّات التي تكون بمثابة تنظيم تركيبي (Syntagmatique) أو إستبدالي (Paradigmatique). فمن الجانب الإستبدالي تملك الذّات شحنة صيغية معقّدة، متكوّنة من كفاءات متجانسة متعاكسة أو متناقضة تحدّدها في كل لحظة من مسارها. أمّا من الجانب التّركيبي فإنّ الشّحنة الصّيغية تبدو تراتبية وتطوّرية (Hiérarchisée et Evolutive) وهي عبارة عن كفاءة مهيمنة تحدّد الذّات وتجعل العناصر الأخرى (الذوات) تابعة لها فالرّغبة (vouloir) مثلا، تُسيِّر على طول المسار المعرفة والقدرة على الفعل. وهذا ما يمثّل "ذات الرّغبة" (Sujet de désir) ، كما يمكن أن تكون المعرفة هي التّي تمثّل الكفاءة المهيمنة فتطغى على الرّغبة ومعرفة الفعل لتشكّل "ذات القانون" (Sujet de droit).

إذا عدنا إلى سيمياء الحدث فإنّ التّنظيم التّركيبي للكفاءات، يمكن أن يقود إلى وضع نمذجة للذّوات، كما يسمح كذلك بفهم كيفية تطوّر البنية الصّيغية للذّات على طول مسارها، وكيفية تغيّرها على طول الخطاب. وهذا المجموع من الكفاءات على الرّغم من كونه معقّدا، إلاّ أنّه يتركّز على ملفوظات الفعل(Enoncés de faire) أي يهتم فقط بمسارات الحدث، وهو بهذا يفترض توازن القيم في الموضوعات واستمرارية ما

تهدف إليه الذات (Visée de sujet)، ويكون الاهتمام عندها بالفعل فقط فتبدو الذات عندها مضمرة، إذ تكون خاضعة لقالب وُضع لها، فتبدو شيئا جامدا لا يتفاعل مع الحدث، فهي لا تعرف تفاؤلا ولا ندما ولا قلقا.

انطلاقا من هذا يمكن أن يفهم العاطفي كتغيير لحالات الذات (Etats du sujet)، وهذا ما يسمح بظهور نوع جديد من العلاقات، تلك التي تحدّد "الوجود الصيغي" (Existence modale) وذلك بالاعتماد على ملفوظات الحالة (Enonce d'état).

*** كفاءات الذات** les modalités de l'être**:** إنّ تصييغ الذات يقوم بوصف صيغة وجود موضوع القيمة في علاقته مع الذات وهي بهذا لا تهتم بالعلاقات القصدية الموجودة فيما بينهما فقط بل بالعلاقات الوجودية (Existentielles)، كما أنّها تحدّد وضع ذات الحالة، فمثل هذا الموضوع يكون بالنسبة لها مرغوبا فيه أو مكروها، تتمنّاه أو تخافه، لا يمكن التّخلي عنه أو لا يمكن تحقيقه. أمّا حالتها النفسية (Etat d'âme) فتكون خاضعة للكفاءة المُستثمرة في موضوعات فضائها الخِلاقي (Horizon axiologique) وتتكون البنى السيميائية بالاعتماد على مستوى سابق من تقطيعات المعنى وهو المستوى التّيمي الذي سنتطرّق إليه فيما يلي:

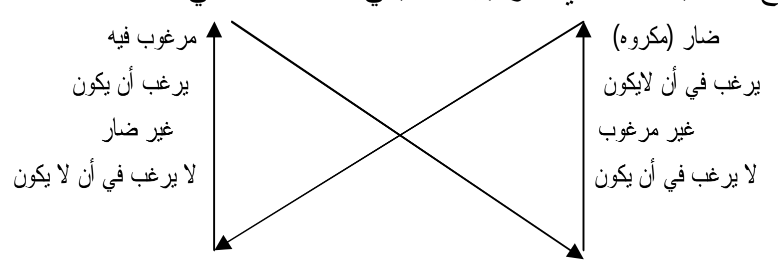
ج-من التّيمي إلى التحليل الصيغي للعواطف: على المستوى النّظري اعتمدت سيمياء العواطف على ما يسمى بـــ"الكتلة التّيمية" (Masse thymique) والتي تعني في القاموس الفرنسي Petit Robert (disposition affective de base Humeur)، أي المزاج وهو الاستعداد الشّعوري القاعدي، وقد استعانت السّيمياء بهذا المصطلح كمقولة دلالية عميقة (Catégorie sémantique profonde) وهي تعني العلاقة البدئية التي تربط بين الإنسان مع بيئته، وما يحسّه في هذا المحيط، سواء كانت هذه العلاقة ايجابية أو سلبية، وتسمى هذه العلاقة بـــ "المِزاج" (Phorie) وهي تنقسم إلى مصطلحين متضادين النّشوة / ضد الإحباط، (Eu phorie/ VS/ Dysphorie) والمصطلح الحيادي (/A phorie/).

على مستوى البنى السّيميوسردية فإنّ الفضاء المزاجي يمثّل الفضاء الصّيغي الذي يُكوِّنه، حيث تتحقّق تغيّرات قيمة الموضوع في علاقته مع ذات الحالة، وتكون القيمة انطلاقا من هذا المعنى بنية صيغية أي مرتبطة بكفاءة الذّات، ومن هنا فإنّ الذات تملك وجودا صيغيا أي كفاءة معيّنة، يمكن أن يُعرقَل في أي لحظة عن طريق

التّغيرات، التي يقوم بها ويفرضها على قيم الموضوعات، كالانتقال من موضوع مرغوب فيه إلى مكروه، ومن هنا فالوجود الصّيغي للذّات، يجعل القيمة في حركة دائمة، وهذا ما لا يترك المجال في فضاء الخطاب لذوات حيادية أو حالات لا مبالاة أو كفاءات منعدمة (compétences nulles)، لا تستطيع فيها الذّات أن تملك أيّ نوع من أنواع الكفاءة المعروفة.

وما دامت الظّواهر العاطفية في الخطاب تبدو في هيئة مركّبة، ومن خلال مسار معقد من الكفاءات، فهي تكون في أغلب الأحيان متناقضة وغير متوافقة، لذا فإنّ لتحليل آثار المعاني العاطفية كما تظهر في اللّغة والخطابات، لا يكفي الاعتماد على تصييغ الحالات فقط، لأنّه بهذا المنظور، لا يمكن التّفريق مثلا بين "المُقتصِد" (Econome) و"المُقَتِّر" (Avare) أو البخيل، فكلاهما يحدّد بـــ/الرغبة/(Vouloir) و/يجب أن يكون/ (Devoir être) فيكونان موصولين مع مواضيع القيمة بإرادة قويّة في عدم الانفصال عنها وعندها يجب الاهتمام بالجانب العاطفي، الذي يظهر كزيادة وفائض في البنية الصّيغية ويتّضح هذا من خلال عمليتي "التّحسيس" (Sensibilisation) و"التّهذيب"(Moralisation) وهما العمليتان اللّتان تؤطّران التّنظيمات العاطفية.

نمذجة: تتموقع الكفاءات (رغبة، وجود، معرفة، قدرة) في المربّع السإيميائي الذي يقترح التّصنيف القاعدي للتّركيب الصّيغي للحالات كالآتي:



ويمكن لنا على هذا النّموذج نفسه أن نقوم بعملية التّقطيع كالآتي:

/يجب أن يكون/(لازم)، /لا يجب أن يكون/(الغير)، /يجب أن لا يكون/(غير متحقّق)، /لا يجب أن لا يكون/ (متحقّق)، /يعرف أن يكون/(حقيقي)، /لا يعرف أن يكون/(غير معروف)، /يعرف أن لا يكون/ (وهمي)، /لا يعرف أن لا يكون/ (لايُعرف) /يقدر أن يكون/(ممكن)، / لا يقدر أن يكون/ (مستحيل)، / يقدر أن لا يكون/ (يمكن تفاديه)، /لا يقدر أن لا يكون/ (لا يمكن تفاديه).

تُترجم الظواهر العاطفية في الخطاب عن طريق مجموع متداخل ومعقّد من الكفاءات، تكون في معظم الأحيان متناقضة وغير متجانسة، ولأجل تحليل آثار المعاني العاطفية كما يظهر في اللغة والخطابات لا يكفي الاعتماد على تصبيغ الحالات فقط، لأنّه بهذا المنظور، لا يمكن التّفريق مثلا بين "المُقتصِد" (Econome) و"المُقَتِّرْ" (Avare) أو البخيل، فكلاهما يحدّد بــ/الرغبة/(Vouloir) و/يجب أن يكون/ (Devoir être) فيكونان موصولين مع مواضيع القيمة بإرادة قويّة في عدم الانفصال عنها، وعندها يجب الاهتمام بالجانب العاطفي، الذي يظهر كزيادة وفائض في البنية الصّيغية. ويتّضح هذا من خلال عمليتي "التّحسيس" (Sensibilisation) و"التّهذيب" (Moralisation)، وهما العمليتان اللّتان تؤطّران التّنظيمات العاطفية.

الهوامش:

1- Denis Bertrand, **Précis de sémiotique littéraire**, Edition Nathan HER, Paris, 2000.

IV– دراسات باللغة الأجنبية

L'idéal transculturel de Assia Djebar dans *L'Amour, la fantasia*

Amar GUENDOUZI
Sabrina ZERAR
Université de Tizi-ouzou

Vers la fin de *L'Amour, la fantasia* (1984), dans le chapitre intitulé *Soliloque*, Assia Djebar (1985) écrit :

On me dit exilée. La différence est plus lourde : je suis expulsée de là-bas pour entendre et ramener à mes parentes les traces de la liberté… Je crois faire le lien, je ne fais que patouiller, dans un marécage qui s'éclaire à peine.

(…) Et les aurores se rallument parce que j'écris.

Ma fiction est cette autobiographie qui s'esquisse, alourdie par l'héritage qui m'encombre. Vais-je succomber ? (pp. 303-4) (En italique dans le texte)

Ecrit à partir de son lieu d'exile avec lequel elle n'arrivait pas, ou ne voulait pas s'identifier, et au sujet de sa patrie qui l'a expulsée, ce passage autobiographique révèle que Djebar se positionne bel et bien dans ce que Homi Bhabha appelle « the third space of enunciation » (1994 : 37). Cet espace est un espace hybride, situé aux frontières des cultures nationale et globale, et dont l'identité culturelle est une identité syncrétique, parfois instable et indéterminée. Pour Bhabha, c'est dans ce genre d'espace ambivalent et contradictoire que l'identité culturelle émerge. En outre, la volonté d'investir ce territoire « pourrait ouvrir la voie à la conceptualisation d'une culture *inter*nationale » (Bhabha, 1994 : 38) (ma propre traduction, et en italique dans le texte d'origine). En d'autres termes, reconnaître et assumer l'identité hybride sont les meilleurs moyens de transcender les différences culturelles issues des clivages ethniques et raciaux, et de jeter les fondements d'une identité transculturelle.

A coté de la problématique de la culture qu'il soulève, le passage cité plus haut appelle une deuxième réflexion. Cette fois, c'est plutôt du sujet d'écriture dont il s'agit. En effet, dans cet extrait, l'auteur ne se réfère plus à sa personne en utilisant la troisième personne du singulier, tel que « fillette arabe allant pour la première fois à l'école » (11), mais se découvre et se dévoile avec un 'je' conscient de l'ambivalence de sa

position. Face à cette ambivalence, 'faire le lien' est une alternative que le sujet tente d'explorer pour construire sa subjectivité et stabiliser son identité. Cependant, cette alternative ressemble plus à une quête, vu que l'identité culturelle de l'auteur en tant que sujet postcolonial et en tant que femme reste indéterminée. C'est peut être là la raison pour laquelle tout au long du récit, Djebar ne cesse d'interpeller l'histoire et d'interroger ses liens avec les langues arabe et française, respectivement sa langue maternelle et sa langue d'adoption.

L'étude qui va suivre tentera d'apporter un éclairage sur le regard critique que Djebar porte sur la question de la culture en examinant les problématiques de l'histoire, de l'identité, et de la langue qu'elle soulève dans *L'Amour, la fantasia*. Elle montrera que le roman se décline comme un roman à quêtes, où l'auteur interroge et interpelle les composants de son identité culturelle afin d'atteindre ce que Djebar elle-même décrit comme une « écriture de transhumance ». Cette aspiration vers la 'transhumance' pourrait être interprétée comme une volonté de l'auteur de transcender « l'héritage encombrant de l'histoire ». Elle se traduit dans le récit par un model de représentation qui empreinte foncièrement à l'esthétique postmoderne. La contention principale de notre étude sera, donc, que le mode de représentation qui permet à Djebar de traduire son idéal transculturel est l'idéologie postmoderne. Par conséquent, tout au long de notre travail, nous illustrerons comment Djebar (re)conceptualise son appartenance culturelle à travers l'idéologie postmoderne et considérerons les implications qui découlent de ce choix idéologique et esthétique.

Avant de commencer l'analyse, il est important de présenter le concept, ou l'idéologie, de postmodernisme. Cependant, face au caractère diffus du terme et de l'absence d'une définition précise et concise, nous nous limiterons à la définition, qui du reste est très indiquée à notre contexte d'analyse, suggérée par Jean-François Lyotard dans *La condition postmoderne* (1979). Pour Lyotard, le postmodernisme « désigne l'état de la culture après les transformations qui ont affecté les règles des jeux de la science, de la littérature et des arts à partir de la fin du XIXe siècle » (1994 : 5). Selon lui, la condition postmoderne est caractérisée par « une crise de récits », laquelle a donné naissance à une attitude « d'incrédulité à l'égard des métarécits » (6). Par métarécit, Lyotard décrit les grands récits de la liberté, des droits de l'homme et du progrès, et qui ont prétendu durant le dix-neuvième siècle

interpréter le monde. Ces récits étaient hérités de la philosophie rationaliste des siècles de Lumières et de ses prétentions universalistes. Ils se basaient sur des téléologies historiques et politiques qui, elles-mêmes, servaient à 'légitimer' les pouvoirs en place.

L'incrédulité à l'égard des métarécits incita les postmodernes à développer de nouveaux modes de lecture et d'écriture en vue de porter un regard critique sur les 'discours de légitimation'. Allard-Poesi et Perret (1998) distinguent trois 'méthodologies' élaborées par les postmodernes. Celles-ci sont : la déconstruction ; la lecture résistante ; et l'expérimentation de nouveaux styles. S'agissant de la déconstruction, elle se fonde sur le principe que « les discours se construisent autour de dualismes et privilégient toujours le terme porteur d'idées de stabilité, d'ordre, (et) de cohérence » (Allard-Poesi et Perret, 1998 : 9). En vertus de cette qualité intrinsèque à tous les discours, la déconstruction se propose de 'valoriser le terme de dualisme' et « d'éradiquer toute conceptualisation construite sur la base d'oppositions » (Allard-Poesi et Perret, 1998 : 10).

Si la démarche déconstructive valorise l'aspect dualiste du langage afin, entre autres, de dénoncer « l'illusion de la reférentialité du langage », la lecture résistante attire l'attention sur la portée idéologique du discours. Pour les postmodernes, tout discours véhicule une idéologie, et par conséquent, représente un « instrument de domination » (Allard-Poesi et Perret, 1998 : 9). Aussi, toute lecture devrait prendre assez de distance afin de « réinterpréter » son discours d'étude et de « dénoncer les relations de pouvoir du système dans lequel ce discours s'inscrit » (Allard-Poesi et Perret, 1998 : 9).

La troisième démarche élaborée par les postmodernistes est relative à leurs visions du monde et du sujet. Selon eux, le monde est « fondamentalement en devenir, changeant, fragmenté et disparate » (Allard-Poesi et Perret, 1998 : 3). Quant au sujet, il est à caractère incohérent, conflictuel, et indéterminé (Allard-Poesi et Perret, 1998 : 4). Ainsi, et afin de 'rompre avec la volonté de domination' inhérente à la portée idéologique de tout discours, et afin de susciter l'intérêt et les questionnements du lecteur, les postmodernes ont souvent recours à des récits fragmentés et des textes polyphones, où la voix de l'auteur s'entremêle et se confonde avec d'autres voix qui composent le récit.

Comme nous l'avons décris précédemment, *L'Amour, la fantasia* est un roman à quêtes, dont la quête principale est celle de l'histoire de la conquête de l'Algérie, de la prise d'Alger, des révoltes et résistances

populaires, jusqu'aux massacres commis par les armées coloniales. En bonne historienne, Djebar déterre les premiers récits coloniaux de la conquête et les fait parler. Pour reprendre ses propres paroles (2000), l'écriture du roman était un engagement au « corps à corps » avec ce qu'elle appelle « [les] cohortes d'interprètes, géographes ethnographes, linguistes, botanistes, docteurs divers et écrivains de profession (qui se sont abattus) sur la nouvelle proie (c.a.d. Alger) » (1995 : 67). Cet intérêt aigu pour l'histoire et le discours historique, traduit avec tout autant de force dans son autre roman *Loin de Médine*, est inhérent à la littérature postcoloniale. Pour cette dernière l'histoire est perçue comme mémoire collective, torturée et mutilée, mais qu'il faut à tout prix exorciser et (re)conceptualiser, afin de jeter le pont entre le passé et le future. Ce n'est qu'en déroulant le regard que le colonisateur avait porté sur le colonisé, sa culture, et sa civilisation, en déconstruisant son discours colonialiste et hégémonique, et en dénonçant les relations de pouvoir contenues dans ce discours que l'écrivain post-colonial pouvait mener à bien sa propre conquête de l'histoire ; une conquête tournée simultanément vers le passé et l'avenir.

Résolument tourné vers le passé, prenant la forme d'un palimpseste, *L'Amour, la fantasia* adopte deux démarches vis-à-vis des faits historiques tels que rapportés par les premiers chroniqueurs français: une première démarche qui déconstruit les récits et les discours qui ont « légitimé toutes les usurpations des corps comme des signes », et une deuxième démarche qui ambitionne à (re)construire l'histoire et réécrire le passé de la résistance algérienne, faisant appel tant à la chronique historique qu'à l'imagination subjective. Un des exemples qui illustrent la première démarche est le récit mystificateur de J. T. Merle. Merle est l'un de ces écrivains français qui ont accompagné les forces coloniales et ont décrit la prise d'Alger, et que Djebar traite volontiers « d'écrivain d'occasion », de « publiciste », ou de « grand reporter ». Dans son roman, Djebar cite de grands extraits tirés directement de la chronique de Merle. Mais cette fidélité au texte du chroniqueur est souvent suivie d'une analyse rigoureuse et distancée de son discours colonialiste et ses préjugés culturels, religieux, et civilisationels. Pour l'exemple, suivons le commentaire teinté d'ironie et de sarcasme du passage suivant tiré du roman :

J. T. Merle, notre directeur de théâtre qui ne se trouve jamais sur le théâtre des opérations, nous communique son étonnement, ses émotion et

compassion depuis le jour du débarquement (la seule fois où il est en première ligne) jusqu'à des hostilités, ce 4 juillet (p.50).

(…)

D'où la faconde de Merle pour nous décrire, après Staouéli, trois blessés ramassées sur le champs de bataille : un Turc, un Maure et un jeune homme probablement kabyle. Merle s'attarde sur leur visage, leur maintien, leur résignation ou leur courage. Il les comble d'attentions, va les voir à l'infirmerie, leur offre – comme aux animaux blessés d'un zoo- des morceaux de sucre. Puis, nouvelle anecdote, le plus jeune reçoit la visite d'un vieillard, son père. Nous sommes désormais en plein théâtre, celui que Merle a l'habitude de produire à Paris : « père et fils arabes, objet de la sollicitude française » ; « père troublé par l'humanité française » ; « père arabe franchement hostile à l'amputation de son fils que conseille la médecine française » ; « fanatisme musulman entraînant la mort du fils, malgré la science française ». Ce dernier tableau conclut la fiction de Merle, ainsi échafaudée sous nos yeux (p.51).

La démarche par laquelle Djebar déconstruit le discours colonialiste de J. T Merle et des premiers chroniqueurs de la conquête coloniale n'est pas sans nous rappeler l'étude de Tzvetan Todorov intitulée *La conquête de l'Amérique* (1982). Dans cette étude, Todorov (1992) analyse les récits des conquistadores espagnols qui ont justifié la conquête et la destruction de la civilisation Aztèque. Adoptant une approche purement postmoderniste, l'auteur explique que le discours colonialiste était empli d'opposition binaires et simplistes à travers lesquelles le colonisateur représentait les autochtones comme sauvages violents et maléfiques, tandis qu'il se présentait lui-même comme civilisation modérée et bienfaitrice (153). Cette attitude s'applique parfaitement aux chroniques de J. T. Merle rapportés dans l'extrait cité au dessus. Dans le roman, les oppositions soulignées par le chroniqueur français sont souvent objets à discussion ou commentaires.

A coté de la stratégie de déconstruction du récit de 'l'Autre' se greffe dans *L'Amour, la fantasia* une autre démarche parallèle, à la fois contestataire et réappropriatrice. Cette démarche conteste le monopole exercé par l'occident sur la mémoire des peuples colonisés, et s'approprie le droit d'écrire et d'interpréter l'histoire telle que vécue et perçue par le colonisé lui-même. Cependant, cette version de l'histoire prônée par l'écrivaine reste à mi-distance entre le discours historique et le récit romanesque. Profondément postmoderniste, elle empreinte sciemment à

l'histoire et ses chroniques, et à l'imagination et la subjectivité de son auteur. Ainsi, le discours historique dans *L'Amour, la fantasia* reste ancré dans les annales historiques, et étoffé dans la subjectivité de Djebar.

Les récits de femmes anonymes qui composent tout le roman de Djebar élucident parfaitement la démarche de construction de l'auteur. Cependant, comme nous aborderons avec beaucoup de détails cette thématique dans une partie postérieure de cet article, nous préférons pour l'instant illustrer notre propos à travers l'image de Chérif Boumaza, l'un des premiers guerriers arabes à organiser la résistante populaire après l'Emir Abdelkader. Tout au long du récit du roman, Djebar présente ce personnage historique comme 'le nouveau héros des montagnes', dont l'histoire fut 'auréolée de prophéties et de légendes miraculeuses' dès sa tendre enfance. Elle le décrit aussi comme un guerrier intrépide et insaisissable qui faisait mordre la poussière à ses ennemis. Poursuivant davantage son entreprise mystificatrice, Djebar raconte aussi une histoire d'amour qui aurait liée le jeune résistant à la belle Badra, la fille du Caïd de Mazouna. A travers l'évocation de cette liaison imaginaire, l'auteur auréole le discours historique se rapportant à la biographie de Chérif Boumaza d'un effluve digne des héros de *Mille et une nuits*, et encense les aventures du guerrier d'un lyrisme de contes de fée.

L'intérêt tout particulier que Djebar accorde à l'histoire et à son discours montre sa volonté d'assumer son passé et de prendre en charge son histoire. Il atteste aussi de sa conscience d'artiste et sa volonté d'affronter les défis de l'entreprise de décolonisation, déjà entamée par de nombreux écrivains maghrébins après l'indépendance de leurs pays. Au milieu des avatars et des excès de tout bord, cette entreprise n'était pas une tâche aisée pour l'écrivain maghrébin. A l'image de ce premier Arabe, dans *L'Amour, la fantasia*, qui avait pris attache avec De Bourmont et qui s'était fait tuer par les siens, « tout écriture de l'Autre, transportée, (devenait) fatale, puisque signe de compromission » (p.52). Mais Djebar contourne aisément ce tabou, parce que pour elle écrire sur le passé et sur l'Autre est un acte de réappropriation résolument tourné vers le futur. En outre, son récit ne manifeste ni mépris ni haine, ni exclusion ni préjugé. Sa voix est une voix de femme qui élude le conflit et la destruction et reste en perpétuelle quête d'amour.

Parce qu'il implique les notions d'altérité et de différence, le discours historique constitue un objet d'étude particulièrement prisé par la pensée postmoderne. C'est cette raison qui fait que *L'Amour, la*

fantasia est profondément enraciné dans l'histoire contemporaine de l'Algérie. Cependant, et pour éluder la logique 'manichéenne' inhérente à tout discours nationaliste et ses avatars raciaux, Djebar amarre à son récit historique un discours amoureux. L'amour se présente, donc, comme l'autre quête de l'auteur, à travers laquelle elle cherche à transcender une partie de 'l'héritage encombrant' de l'histoire. Djebar écrit : « l'amour, si je parvenais à l'écrire, s'approcherait d'un point nodal : là gît le risque d'exhumer des cris, ceux d'hier comme ceux du siècle dernier. Mais je n'aspire qu'à une écriture de transhumance, tandis que, voyageuse, je remplis mes outres d'un silence inépuisable » (p. 93).

Dans *L'Amour, la fantasia,* l'amour est une poétique féconde, mais aussi une quête presque désespérée. Le titre du roman l'associe à la fantasia. Celle-ci était le moyen par lequel la culture algérienne célébrait l'amour. Mais ce rituel a depuis longtemps cessé d'exister et son langage symbolique n'avait plus cours même quand les bédouins festoyaient en grandes pompes. Badra n'avait elle pas eu la meilleure fantasia, tandis que son mariage était un mariage forcé, donc dépourvu d'amour ? Et puis, l'auteur elle-même n'a-t-elle pas vécu son mariage dans la douleur, prélude de son échec ? Ce manque d'amour et ses cérémoniaux sont ressentis comme une terrible frustration par l'auteur. Durant son enfance, déjà, en entendant le 'Pilous chéri' fantaisistes de Marie-Louise, elle décida que « l'amour résidait nécessairement ailleurs, au-delà des mots et des gestes publics » (p.43). Cette attitude conforta le sentiment d'aliénation vis-à-vis de langue française, puisque celle-ci « pouvait tout m'offrir de ses trésors inépuisables, mais pas un, pas le moindre de ses mots d'amour ne me serait réservée » (p.43-4). C'est ainsi que, pour Djebar, l'amour devint « le cri, la douleur qui persiste et s'alimente, tandis que s'entrevoit l'horizon du bonheur » (p.154). *L'Amour, la fantasia* n'est, d'ailleurs, qu'un cri, dont la douleur est alimenté par les mémoires de l'enfance et de l'histoire, tandis que l'auteur, à travers son écriture, entrevoit et quête un idéal de 'transhumance'.

Tout au long de son récit, Djebar enferme son discours amoureux dans un triptyque aux allures presque désespérées, dont la logique enchaîne l'amour à l'histoire, aux traditions et à la langue. Solidement attaché à sa langue maternelle, elle cherche toujours, dit elle, « comme un lait dont on m'aurait autrefois écartée, la pléthore amoureuse de la langue de ma mère » (p.92). Mais sous le poids des tabous, des interdits, et de la

tradition, elle se retrouve « désertée des chants de l'amour arabe (et …) expulsée de ce discours amoureux » (p.298). Son aliénation est d'autant plus grande que la langue française ne peut combler toute l'étendue de sa frustration, car elle lui refuse ses mots d'amour. En cela, elle ressemble à ses jeunes sœurs qui, cloîtrées chez elles, n'entretiennent leurs désirs d'amour qu'à travers des relations épistolaires avec des étrangers. Djebar, elle, entretient ses pulsions d'amour à travers la quête de l'écriture.

L'amour est aussi la quête par laquelle Djebar soulève une problématique créative et une poétique débordante de lyrisme. Son discours amoureux l'amène à se situer par rapport à tout l'environnement linguistique qui l'entoure et à se prononcer sur son histoire et son héritage. En fait, quand bien même Djebar regrette-t-elle de ne pouvoir exprimer ce que elle a à dire en arabe, son attachement à sa langue maternelle est manifeste dans chaque page et chaque ligne de son récit. En outre, tout au long de son récit, écrit dans un langage poétique somptueux, elle ne cesse de parler de la langue française, à tel point que cette langue devient, en reprenant ses propres mots (2000), « le personnage principal » du roman. Ces problématiques linguistiques, liées aux rapports complexes de l'auteur avec les langues arabe et française, attestent que Djebar est bel et bien consciente du lien entre les concepts de la langue, d'un coté, et celui de la culture et de l'identité, de l'autre.

Tout au long de *L'Amour, la fantasia* le recours à la langue de Voltaire est perçu comme contrainte et comme libération à la fois. L'analogie que Djebar donne à son rapport à la langue française est la tactique du 'rebato', utilisé par les résistants indigènes lors des occupations espagnole, turque, et française du Maghreb. Le rebato était un espace isolé d'où les résistants menaient leurs attaques successives sur les forces ennemies et où ils se repliaient. Il leur permettait à la fois de lancer leurs assauts et de se protéger lors du retrait. Cependant, en temps de paix, cet abri perdait sa vocation guerrière et devenait, par la force de la paix, un lieu d'échanges commerciaux et culturels intenses. C'est cette métamorphose que Djebar exploite afin d'expliquer ses relations complexes avec la langue française.

La première impression qui se dégage à travers le récit de Assia Djebar est qu'elle utilise la langue française par contrainte, dès lors que sa fréquentation de l'école française est synonyme de déculturation, de déracinement, et de désert identitaire. « Je cohabite avec la langue

française » (p.297), écrit elle. Elle ajoute : « le français est ma langue marâtre » (p.298). Encore un peu plus loin elle explique : « me mettre à nu dans cette langue me fait entretenir un danger permanent de déflagration. De l'exercice de l'autobiographie dans la langue de l'adversaire d'hier » (p.300). De ces citations, il apparaît clairement que l'auteur éprouve une anxiété, peut être même un désarroi, à utiliser la langue de 'l'Autre', car sa mise à nu, c'est-à-dire son autobiographie, lui rappelle sans cesse la 'mise à sac' de l'entreprise coloniale du siècle précédent. Sa mémoire, encombrée par les massacres et les enfumades commis par les forces conquérantes, lui dicte la retenue dans ses élans linguistiques, car ça serait 'voiler' (le mot est de Djebar elle-même), et peut être même trahir, l'histoire et les mots de ces résistantes anonymes qui ont milité contre l'envahisseur étranger, et à qui elle prête la voix tout au long de son récit. Cette méfiance à l'égard de la langue du colonisateur est due au fait que la langue est un véhicule important de transfert de culture. Comme l'avait déjà souligné Frantz Fanon : « parler, c'est être à même d'employer une certaine syntaxe, posséder la morphologie d'une telle ou telle langue, mais c'est surtout assumer une culture, supporter le poids d'une civilisation » (1993 : 12).

L'héritage macabre du colonialisme et le risque de déculturation ne sont pas les seules entraves qui influencent négativement les rapports de l'auteur avec la langue française. A leurs coté se dresse un autre obstacle dont la nature est liée à la quête d'amour qui structure la thématique du roman. En effet, parce que le français fut utilisé seulement par les juges et les condamnés, parce qu'il exprimait uniquement la violence et les revendications, Djebar trouve que le français est une langue « aride » (p.298) qui lui refuse ses mots d'amour : « la langue française pouvait tout m'offrir de ses trésors inépuisables, mais pas un, pas le moindre de ses mots d'amour ne me serait réservé ». Ce sentiment installe le doute sur son élan créatif car « ses mots ne se chargent d'aucune réalité charnelle ». Durant son enfance, et à cause de son éducation dans l'école française, elle avait expérimenté une sorte 'd'aphasie amoureuse' dés lors que « les mots écrits, les mots appris, faisaient retrait devant moi, dès que tentait de s'exprimer le moindre élan de mon cœur » (p.183). Cette aphasie était souvent le résultat de cette 'zone neutralisante de silence' par laquelle tout mot étranger transitait. C'est sans doute ce déphasage entre les mots et l'affectivité de l'auteur qui pousse Djebar à se sentir « exilée » (p.224) par rapport à de la langue française et rejetée

par son discours amoureux. Cependant, malgré ce sentiment d'exil, l'auteur ne semble pas vivre sa frustration comme un handicap insurmontable. Au contraire, dans sa quête de 'transhumance', Djebar entrevoie ses rapports à la langue du conquérant sous d'autres perspectives et d'autres horizons, autrement plus positifs. Ces nouvelles perspectives sont liées à son statut et son identité de femme, ainsi qu'à son combat émancipateur.

Djebar inscrit ses rapports avec la langue française sous l'angle d'ouverture envers les autres. Tout au début de son récit, elle revendique une attitude de tolérance vis-à-vis de l'étranger et affirme : « mon œil reste fasciné par le rivage de l'Autre » (p.38). Cette attitude a été renforcée par sa fréquentation de l'école française, à travers laquelle elle a pris conscience non seulement des « trésors inépuisables » de cette langue, mais aussi de l'ouverture exceptionnelle sur le monde qu'elle lui a procuré : « la langue étrangère me servait d'embrasure pour le spectacle du monde et de ses richesses » (p.180), écrit elle. En parallèle avec sa formation, des changements se sont opérés sur son corps et son esprit. Le corps, d'abord, commença à s'occidentaliser. Il rejeta le voile et les harems, symboles, à ses yeux, de répression et de claustration. Puis, l'esprit se chargea de nouvelles idées aspirant à la liberté et à l'émancipation. Ces idées évoluèrent en des revendications subversives dont le but était de conquérir sa propre identité et celle de toutes ses congénères opprimées. Ce sont ces idées subversives et ce processus de transformation que Djebar retrace à travers son récit. Le passage qui va suivre restitue toute la contribution de la langue française à la quête identitaire de l'auteur :

Comme si soudain la langue française avait des yeux, et qu'elle me les ait donnés pour voir dans la liberté, comme si la langue française aveuglait les mâles voyeurs de mon clan et qu'à ce prix, je puisse circuler, dégringoler toutes les rues, annexer le dehors pour mes compagnes cloîtrées, pour mes aïeules mortes bien avant le tombeau. Comme si …Dérision, chaque langue, je le sais, entasse dans le noir ses cimetières, ses poubelles, ses caniveaux ; or devant celle de l'ancien conquérant, me voici à éclairer ses chrysanthèmes ! (p.256)

Soulignant subtilement un enfermement bannit et une liberté de mouvement conquise, ce passage confirme l'analogie des rapports de Djebar envers la langue française avec la tactique du rebato. Désormais, la langue française, langue imposée par la force du conquérant, devient

aujourd'hui le véhicule à travers lequel l'auteur exprime et 'fait circuler' ses rêves et ses aspirations. A partir de là, nous pouvons dire que Djebar a sublimé ses appréhensions et transcendé la crainte de la déculturation. Elle devient, ainsi, comme son illustre ancêtre Saint Augustin. Celui-ci fût un grand homme de la chrétienté, et serviteur malgré lui de César. Dans sa quête de Dieu, il sublima son usage de la langue de l'oppresseur romain. Comme lui, dans sa quête de sa liberté, Djebar sublime son recours à la langue du conquérant gaulois et retrouve le plaisir d'être une femme libre.

L'autre problématique linguistique soulevée par Djebar dans *L'Amour, la fantasia* est celle relative à ses rapports avec sa langue maternelle. Ces rapports sont tout aussi complexes que ceux qu'elle entretient avec la langue française, sauf qu'ils sont plus de nature affective et émotionnelle que d'ordre pragmatique. C'est ainsi que l'auteur avoue que l'écoute de la chanson du sacrifice d'Abraham, chantée dans des termes 'rares', 'pudiques', 'palpitants d'images du dialecte arabe', son corps trémousse, la nostalgie de l'école coranique l'embrasse, et un désir d'islam l'habite.

L'attachement de Djebar à la langue qui berça son désir d'amour durant son enfance se manifeste très subtilement dans son récit. Parce qu'elle écrit en français, l'arabe se retrouve, de facto, expulsée de sa fiction. Mais cette absence de la graphie arabe ne doit pas être interprétée comme un déni de la langue maternelle et un reniement des origines de l'auteur. En fait, Djebar exprime et célèbre sa langue maternelle à travers le retour aux plaisirs de l'oralité et la fabulation qui caractérisent la culture traditionnelle algérienne. Cette caractéristique de son récit est l'une des attributs les plus fondamentaux à l'esthétique postmoderniste, pour qui écrire est synonyme de conter et fabuler. D'ailleurs, c'est à partir de cette perspective qu'il faut analyser le récit de *L'Amour, la fantasia* afin d'apprécier l'attachement de l'auteur à sa langue maternelle.

Le retour à l'oralité, aux plaisirs de la narration traditionnelle et archaïque, aux contes anciens et ancestraux, est inséparable de l'idéologie postmoderne. Hédi Abdel-Jouad écrit à ce sujet :

(…) the post-modern is the age of the « me » generation which privileges individual utterances, or *parole*, at the expense of social systems and constructs, or *Langue*. The self-conscious, personal and idiosyncratic expression (*parole*) has returned with a vengeance. Hence,

the interest accorded by the post-modernist to oral traditions and literature (…). The text becomes a narrative performance where the writer, like the story-teller, digresses, interjects, reflects, and fabulates at will (1991: 68-9).

Le retour des postmodernes à l'oralité peut être perçue comme une affirmation de l'identité et de l'histoire. Elle participe à un effort collectif de plusieurs auteurs post-coloniaux envers une reconnaissance de leurs cultures et littératures. Dans *L'Amour, la fantasia*, Djebar engage un mouvement similaire envers sa culture traditionnelle. Son roman se présente comme un récit syncrétique où sa voix « qui se cherche quête l'oralité d'une tendresse qui tarde » (p.88). Ainsi réussit elle à s'approprier la culture orale algérienne et à prêter son '*kalaam*' aux voix de ces femmes résistantes, afin de conter leurs détresses et leurs exploits. Pour mener à bien cette tâche, Djebar procède à un genre de collage où le texte du roman se trouve fragmenté entre plusieurs récits de femmes. Ces fragments de discours sont portés par la dynamique du mot et la performance orale. Dans leur ensemble ils rappellent les contes de *Mille et une nuits.* D'ailleurs, comme ce texte ancestral, *L'Amour, la fantasia* aussi se décline comme une œuvre individuelle et collective à la fois : individuelle parce que c'est l'œuvre de Djebar, et collective parce qu'il raconte plusieurs histoires à la fois.

Les liens entre *L'Amour, la fantasia* et *Mille et une nuits* laissent supposer que l'un est le palimpseste de l'autre, car il semble évident que, tout au long du récit du roman, la subjectivité de Djebar reste profondément entremêlée avec celle de Shéhérazade. Toutes deux sont auteurs et personnages de leurs propres contes. Puis, comme Shéhérazade, Djebar aussi raconte et se présente comme conteuse. En parallèle avec son récit autobiographique, elle prête aussi sa voix à d'autres femmes. Par exemple, rapportant l'histoire de l'otage de Bône expatriée durant l'été de 1843, elle écrit : « je t'imagine, toi, l'inconnue, dont on parle de conteuse à conteuse, au cours de ce siècle qui aboutit à mes années d'enfance. Car je prends place à mon tour dans le cercle d'écoute immuable, près des monts Ménacer …je te recrée, toi, l'invisible, tandis que tu vas voyager […] je te ressuscite, au cours de cette traversée que n'évoquera nulle lettre de guerrier français» (p.267).

En ressuscitant l'otage Bônoise, Djebar célèbre et affirme une démarche revendicative, dont la résistance s'assimile à celle de Shéhérazade. Cette dernière incarne l'archétype de la résistance des

femmes et de leur combat pour l'égalité et la liberté. A travers sa rhétorique orale et son discours profane, c'est toute une multiplicité de voix qui s'expriment et qui se libèrent. Cette qualité du texte de *Mille et une nuits* est exploitée par Djebar afin de véhiculer sa quête d'identité et son combat pour l'émancipation de la femme algérienne. C'est ainsi que tout le récit de *L'Amour, la fantasia* regorge de voix et d'histoires de femmes, dont la plupart sont des résistantes et des maquisardes anonymes.

L'anonymat des voix de femmes qui peuplent le récit de *L'Amour, la fantasia,* n'est pas sans nous rappelé la critique du sujet doté d'une identité stable et déterminée chez les postmodernes. Pour ces derniers, « doter le sujet d'une identité rend possible son identification et sa localisation dans le temps et dans l'espace, et par conséquent son contrôle et l'exercice d'une domination » (Allard-Poesi et Perret, 1998 : 4). En vertu de ceci, il nous semble que Djebar souscrit pleinement à la conception postmoderne de l'identité, puisque l'anonymat et la résistance à la domination sont les thèmes communs à tous les récits de femmes que composent le récit de son roman.

Les histoires de femmes véhiculées par le récit de *L'Amour, la fantasia* dévoilent aussi l'une des plus grandes conquêtes de Djebar tout au long de son roman : celle qui consiste à dresser un portrait de la femme algérienne à l'image d'une femme. Cette quête s'appuie sur l'histoire de la conquête française et de la résistance algérienne, ainsi que sur les analogies des chroniques historiques avec le destin des femmes algériennes. L'histoire des asphyxiés de la Dahra raconte un événement qui peut se lire comme le paradigme du roman. Cet événement est l'histoire du lieutenant de Chérif Boumaza, Aissa Ben Djinn, qui est allé cherché dans les décombres des corps calcinés « une femme qu'il avait beaucoup aimé » (p.112). La quête principale de Djebar s'assimile à cette aventure parmi les décombres. Son roman s'engouffre dans l'histoire tumultueuse de la période coloniale à la recherche d'une Algérie qu'elle a toujours aimé. Dans sa poursuite de cet idéal, elle rappelle que dès le début de la conquête, l'Algérie était perçue comme une femme qu'il fallait à tout prix protéger ou soumettre. Par exemple, citant l'exemple de Dey Hussein, Djebar rapporte qu'il avait répliqué aux demandes d'excuses du roi de France en s'exclamant : « le Roi de France n'a plus qu'à me demander ma femme !» (p.16). Encore un peu plus loin, évoquant la correspondance des officiers français avec leurs compatriotes de l'autre côté de la Méditerranée, Djebar écrit :

Les lettres de ces capitaines oubliés qui prétendent s'inquiéter de leurs problèmes d'intendance et de carrière, qui exposent parfois leur philosophie personnelle, ces lettres parlent, dans le fond, d'une Algérie-femme impossible à apprivoiser. Fantasme d'une Algérie domptée : chaque combat éloigne encore plus l'épuisement de la révolte (p.84).

L'Algérie impossible à apprivoiser, la révolte qui ne s'épuise jamais, tel est l'hommage rendu par Djebar à toutes ces femmes dont les voix racontent 'mille et une histoires' de résistance. Portées par cet idéal de résistance, ces voix convergent dans la subjectivité de l'auteur et se confondent avec son combat pour la liberté, permettant ainsi à tout le récit autobiographique de se réaliser, et peut être même s'émanciper. Le mouvement du 'rebato' ayant pris place dans la conscience de l'auteur, l'idéal de transhumance ne pouvait alors se réaliser que dans cette même conscience. Ainsi, 'entre deux peuples et deux mémoires', en un moment présent 'emplit de silence', *L'Amour, la fantasia* offre-t-il un *lien* entre un auteur exilée et ses consoeurs résistantes ; un lien entre un passé 'encombrant' et un avenir toujours en construction.

Références:

- Abdel-Jouad H. (1991) "Dialectics of the Archaic and the Post-modern in Maghrebian Literature in French", *STCL*, Vol. 15, n° 1, 59-77.
-Allard-Poesie F. et Perret V. (1998) « Le postmodernisme nous propose-t-il un projet de connaissance ? » *Centre de recherche DMSP*, 263, 1-15.
- Bhabha H. K.(1994), *The Location of Culture.* London, Routledge.
- Djebar A. (1995). *L'Amour, la fantasia.* Paris, Albin Michel.
----------. (2000), « Idiome de l'exil et langue de l'irréductibilité ». Discours de la romancière lors de la cérémonie de la remise du prix des Editeurs et Libraires allemands, Prix de la Paix 2000.
- Fanon, F. (1993), *Peau noire masques blancs.* Alger, ENAG.
-Lyotard, J-F. (1994), *La condition postmoderne.* Tunis, Cérès.
- Perret V. Voir Allard-Poesie.
-Todorov T. (1992), *The Conquest of America.* New York, Harper Perennial.

L'honneur revisité dans le discours des femmes algériennes : étude sociolinguistique

Nedjai fatma zohra
Université de Tizi-ouzou

La représentation de l'honneur ,dans les pays du Maghreb, est intimement liée à la pureté sexuelle de la femme qui trouve son ultime consécration dans la préservation de la virginité comme le soulignent plusieurs anthropologues et écrivains pour ne citer, entre autres, que Bennoune, M,(1999), Guessous Naanane S., (1990),Bouhdiba, A(1998), M., Khadra Hadjadji,H.,(1989). Cette recherche s'inscrit dans les études de language and gender[1] et plus particulièrement dans celles orientées vers les rapports de pouvoir entre l'homme et la femme qui consistent à considérer les différences sociales sexistes en termes de supériorité/infériorité construites par une idéologie patriarcale androcentrique (Bourdieu[2] et Foucault[3]).La dominance indirecte dans sa forme ' de violence douce' comme la nomme Bourdieu puise sa légitimité d'abord dans la culture orale et puis dans les religions monothéistes. La culture orale a non seulement catégorisé la culture des hommes et des femmes, mais aussi la représentation de l'honneur des uns et des autres en relation avec la sexualité. La discrimination sexuelle du genre a construit le modèle masculin /féminin et par conséquent, un discours de deux poids deux mesures qui autorise libertinage à l'homme et inflige abstinence à la femme, dont la symbolique a été et demeure jusqu'à une grande mesure forgée dans le tabou de la virginité. De surcroît, la religion musulmane a renforcé cette discrimination sociale et sexuelle : au commencement, il y avait le mythe de la naissance d'Eve de la côte d'Adam, adopté par les trois religions monothéistes qui préfigure de la domination de l'homme qui s'est réservé une position haute dès le départ (N.EL SAADAOUI). Celle-ci écrit à cet effet *:'L'islam demeure donc conforme à la tradition judaïque selon laquelle, c'est la femme qui a enfreint la loi divine, s'allie à Satan et est le symbole de la sexualité. L'homme en revanche, bien qu'il soit lui aussi doté de sexualité puissante, ne commet le péché que s'il y est entrainé par le don de séduction diabolique de la femme'*[4].

L'objectif de ce papier est de tenter d'analyser comment les femmes discourent de la perte de virginité et comment les rapports de pouvoir entre les femmes et les hommes influent leur représentation de la sexualité féminine dans un contexte algérien, en général , et kabyle en particulier , d'une part, et comment nos informatrices expriment leur attitude vis-à-vis de celle qui perd sa virginité :est-elle responsable /victime, active /passive ,en d'autres termes, est-elle un objet qui subit le déshonneur de l'impureté sexuelle ou est- elle quelqu'un qui prend son destin en main ? Notre démarche consiste à présenter, la méthodologie, le profil des informatrices, l' analyse et l'interprétation des données.

1)Méthode et corpus :

a) Méthode **:** Nous proposons de mener une analyse qualitative dont le cadre méthodologique est pluridisciplinaire faisant appel à la pragmalinguistique d'Austin concernant les actes de langage, l'analyse du discours fondée sur l'interprétation contextuelle selon Gumperz[5] ayant comme toile de fond l'ethnographie de communication qui met en lumière 'ways of speaking'[6] autrement dit, les différentes façons de parler, des femmes qui en tant que productrices de discours sont considérées comme des faiseuses de culture pour traduire 'makers of culture'[7] ,une optique différente de celle qui les désigne dans les discours officiel algérien de 'gardiennes de tradition' ,appellation à laquelle nous reviendrons ultérieurement.) Cette manière de considérer les femmes comme des 'cultural agents' souligne aussi l'importance de la prise en charge de pratiques langagières diversifiées dans différentes cultures. L'ethnographie de communication comme méthode d'analyse nous permettra d'inférer la culture de nos informatrices à partir de l'analyse de leur intentions et discours en prenant en compte le contexte historique, social global et son impact sur le spécifique. Il est évident que les discours des informatrices ne peuvent être interprétés adéquatement que s'ils sont mis en contexte algérien berbéro-arabo musulman. Notre analyse de leurs discours est plus proche de l'analyse interactionnelle dans le sens ou nous étions destinataire de leur allocutions et désignée comme l'interprète de leurs intentions. Lors de l'analyse nous avons tenté d'isoler les indices linguistiques sur la base de la deixis je /elle, présent /passé, et sur l'analyse lexicale en tenant compte du contexte algérien. Il est important de voir le discours comme une relation, par rapport au milieu social, lieu d'acquisition du langage avec le réseau de

représentations qu'il sous-tend, d'une part, et une relation à l'Autre, d'autre part.[8] Sur le plan socioculturel, il nous faut prendre en charge, la contextualisation des énoncés, telle que posée par GUMPERZ J.J., dans l'interprétation des discours en posant la langue comme ayant deux fonctions : communicative et identitaire d'après BLANCHET.P.H.[9]

Par ailleurs, nous prenons en charge l'approche gumperzienne sur l'alternance codique (AC) chaque fois qu'elle se manifeste dans les discours des informatrices pour analyser et interpréter leurs intentions relatives aux thèmes de cette recherche. Quelles sont ses implications et ses fonctions dans les discours oraux des informatrices par rapport à la typologie de GUMPERZ,J.J., en l'occurrence, en tant que citations, désignation d'un interlocuteur, interjections, réitération, modalisation d'un message, personnalisation versus objectivation, pragmatique ou euphémisation.[10]

b)Profil des informatrices :

1) Le plurilinguisme des informatrices : Nos informatrices résident dans deux wilayas limitrophes de Boumerdès et de Tizi Ouzou (Algérie). La plupart sont bilingues ou trilingues. La majorité parle couramment le français, en plus d'une des deux langues maternelles, le kabyle (une variété de tamazight) ou l'arabe algérien. Une précision s'impose quant à cette dernière appellation. L'arabe algérien ou l'algérien représente la langue la plus parlée par les Algériens et ressemble à l'arabe marocain et au tunisien .C'est « *la langue véhiculaire dans les communications inter-algériennes entre locuteurs berbérophones de différentes variétés et entre ceux-ci et les locuteurs arabophones* », écrit DOURARI, A.,[11] à qui nous empruntons le concept. Nous désignerons désormais le français, le kabyle et l'algérien et la langue maternelle respectivement par (F, K, A et LM).

2) Commentaires des informatrices : Nous avons choisi ,au départ, un salon de coiffure situé dans la zone de La « Nouvelle Ville » de Tizi Ouzou où nous étions cliente - pour réaliser notre enquête une chez qui -. La coiffeuse, en tant qu'« amie » des autres clientes et de nous-mêmes a joué le rôle d'intermédiaire. Ce qui nous a permis d'établir une relation sécurisante entre les enquêtées et l'enquêteur. Nous avons aussi fait les interviews dans les salles d'attentes de médecins/dentistes, dans les locaux universitaires : (la bibliothèque, les bureaux administratifs et nos classes, dans la maison de jeunes de Tizi Ouzou,

dans un bureau d'une association bénévole, et auprès des voisines à Dellys.

Nous avons encouragé les informatrices à exprimer librement leurs remarques et commentaires en relation avec le contenu du questionnaire si elles jugeaient nécessaire de le faire. Nous avions consigné leurs propos au même endroit que leurs réponses, en leur présence. La plupart des commentaires spontanés ont été énoncés en, (F), en plus de l'alternance codique(AC) en K /A. Ceci explique pourquoi le corpus en majorité a été transcrit en français directement sauf quand il contenait une alternance codique d'une des langues maternelles, nous avons utilisé des symboles phonétiques (voir liste des symboles).

3) Analyse du discours : L'analyse qualitative est fondée sur les discours en guise de commentaires à la question qui se présente ainsi:

Utilisez vous l'expression HaDa aib/ aar /Hchouma (c'est une honte) quand :une fille perd sa virginité ?

La variation des attitudes à l'égard de la perte de la virginité est dictée par rapport à la relation que les informatrices entretiennent avec l'objet tabou, la deixis je /elle, et le passé/le présent. Considérons le corpus suivant et son analyse linguistique et interprétative .

a) Sans opinion :

Samia : « Je ne peux pas la juger »

Kamélia : « Je n'ai jamais rencontré une fille non vierge alors je ne sais pas quoi en penser. »

Le discours de Samia indique un manque d'implication à travers la négation « *ne…pas* pouvoir « *juger* », qui semble à première vue euphorique parce que JE ne s'oppose pas à ELLE. Refuser de juger autorise à dire que l'informatrice ne veut pas se positionner dans un rapport supérieur/inférieur, celui de juge/jugée. Mais nous nous demandons si ce discours, sous une apparence consensuelle ne trahit pas en réalité, la nom prise de position. Ceci rejoint quelque part Kamélia qui ne peut pas se faire une opinion sous prétexte qu'elle n'a pas expérimenté cette situation ; donc,selon cette informatrice, l'opinion s'édifie par Soi et par l'expérience de son propre vécu, excluant par-là l'apport de la société. En réalité, l'informatrice vit une situation conflictuelle interne. En voulant rejeter l'adhésion à la norme dogmatique traditionnelle préétablie en tant que transmission de l'archive, elle n'arrive pas à construire sa propre opinion, car elle ne veut pas endosser la responsabilité d'une position, qu'elle semble esquiver. Le discours

linguistiquement neutre de Kamélia nous interpelle à plus d'un titre. Refuser d'opiner, c'est avouer implicitement soit converger dans le même sens que le groupe d'appartenance ,soit s'interdire d'anathématiser sur des comportements préalablement définis par les faiseurs d'opinion, c.à.d. les forces dominantes qui obstruent le chemin à ceux et celles qui aspirent à leur *émergence en tant qu'entités sociales distinctes*'[12] .Dans un cas ou l'autre, l'agentivité de l'informatrice semble effacée .Ceci nous pousse à relier cette état à l'absence de l'esprit critique et créatif qui a été inhibé par des facteurs globaux et l'instrumentalisation de l'idéologie religieuse islamique, la culture oppressive du système politique algérien[13]et la culture orale de la peur. Ainsi, cette dernière inhibe la liberté d'expression. Ce qui est d'ailleurs encouragé par l'adage populaire 'elli Kaf slem'(Celui qui a peur, a la paix).

En plus, le fait que Kamélia avoue n'avoir jamais rencontré une fille non vierge, peut s'interpréter de deux manières ; la rareté des filles non vierges signifie soit que le tabou est maintenu, ce qui est relativement vrai, soit que les non vierges ne se réclament pas comme telles et se cachent pour ne pas être stigmatisées par une société rigoriste puriste et oppressive. Toutefois, ce déni ne signifie nullement que ceci n'existe pas comme il est aisé de l'inférer des discours suivants.

b*) *Agentivité de victimisation et d' impuissance : Yasmina- *« Celle qui perd sa virginité ?aHlîl » (la pauvre).*

L'expression synthétique « *aHlîl* » en K est polémique. NACIB, Y. , l'explique ainsi : « (Elle) *suppose une compassion à la douleur de l'autre qu'on a déjà éprouvée* ».[14] L'alternance codique en kabyle a une fonction d'appartenance identitaire. Elle se laisse interpréter comme une stratégie équivalente '*à ce que la prosodie ou d'autres processus syntaxiques ou lexicaux dans les situations monolingues .Elle engendre les présupposés qui permettent de décoder le contenu de ce qu'on dit.*'[15] Par cette expression, l'informatrice condense à la fois la compassion, l'angoisse de la perte de la virginité et les conséquences y découlant dans l'imaginaire de l'informatrice, selon les représentations traditionnelles. Ceci autorise une interprétation contextualisée de l'énoncé « *aHlîl* » dans la société d'aujourd'hui. Il traduit, ainsi une forme d'impuissance de JE en rapport avec le poids de la norme de la morale. Il aurait une valeur déictique de l'anaphore à la représentation référentielle de la perte de la virginité entre un passé et un présent. L'existence de cette propriété différentielle permet de saisir le lien entre

deixis et modalisation. Celle-ci révèle la subjectivité du sujet parlant, qui est dans ce cas consensuelle avec ELLE et en rupture avec la norme du passé.

Il est important de souligner que Yasmina ne s'imagine pas la perte de virginité que sous sa forme de violence ou d'abus, c'est la raison pour laquelle celle qui perd sa virginité est d'emblée catégorisée comme un objet passif sans volonté, c.à.d. une victime de la violence masculine. Une victime qui doit endosser seule la responsabilité de la faute, car selon la culture algérienne, c'est à la femme que revient la responsabilité de la préservation de la pureté sexuelle et l'honneur des hommes[16]. *AHlil*, est une interjection qui condense tout le malheur de la faute, l'impuissance de l'informatrice devant la condamnation sans équivoque de la société.

c) Ambivalence **:** Fatiha : « *On ne devrait pas la condamner, je suis une fille et j'ai des filles. La même chose peut leur arriver.* »

Kahina- « J'hésite. J'ai bien envie de dire que ce n'est pas « 'ayb. » Mais je ne suis pas sûre de pouvoir accepter que ma fille perde sa virginité. »

On peut lire chez Fatiha, d'abord, une forme de condescendance à l'égard de celle qui perd sa virginité traduite par la représentation de victimisation. L'idée de victimisation est renforcée par l'usage de « ON » signifiant une recherche de connivence entre le je+les autres, pour insister sur la déculpabilisation de la violée, d'où l'usage du déontique « *devrait* » et la négation (*ne..pas*).Toutefois, l'attitude consensuelle est modulée par le mode conditionnel de « *devrait* »qui est aussi une incorporation de la représentation des Autres.[17] Le conditionnel dénonce le creuset entre un souhait de Soi et une réalité des Autres. L'informatrice pense qu'implicitement que la victime n'est pas responsable du déshonneur, mais elle demeure, toutefois, socialement condamnable. Le « devoir » a une valeur de recommandation et s'adresse à chacun et à tout le monde. Toutefois, la posture de victimisation dont il est question ici diffère de la première vision. L'argument déculpabilisant avancé est subjectif et culturel à la fois. Subjectif, parce que le JE de l'informatrice se confond avec ELLE en tant que *fille*. L'Autre (fille) devient Même et génère un mouvement de sympathie consensuel pour élaguer l'angoisse du viol qui peut concerner toute fille comme l'adjectif « *même* » le souligne. Sur le plan culturel, cette attitude reflète un préposé culturel référant à la morale prohibant un type de raillerie à l'égard de ceux/celles

frappé(e)s d'un malheur quelconque, appelée, en A, « *e$faya* » (jouir des malheurs d'autrui). La raillerie se situe en infraction des règles de bienséance, et peut être considérée comme un tabou religieux tel que le signifie le verset coranique :*«la yaskru qawmun min qawmin (…)wala nisâ ?un min nisâ ?in(….) walâ tanabazû bel ?lqâbi bi?sa lismu elfusuqu ba'del ?inâni,»*[18]. L'interdiction de la moquerie se justifie par le fait qu'elle peut déclencher la colère du divin, et provoquer le même malheur, comme l'appuie le proverbe « *elli ye Dhek yelHeq* » (Celui qui rira, son tour arrivera).[19] Nous pouvons lire à travers ce discours, une stratégie de condescendance qui permet de tirer profit de la transgression et de la norme[20]et d'afficher une attitude de tolérance. Toutefois, la consensualité envers la perte de virginité de l'Autre chez Kahina provoque l'effet inverse sur le Même qui s'éclate et marque le pointage entre ELLE et JE, d'où la distinction entre une attitude de tolérance vis-à- vis de l'Autre et une attitude d'ambivalence à l'égard du Moi, matérialisée par « *ma fille* ». L'informatrice n'est pas sûre de pouvoir accepter si cela arrive à sa fille qu'elle exprime par le verbe*« J'hésite* », puis comme si elle veut dépasser ce conflit interne qu'elle extériorise par une paraphrase, *« J'ai bien envie de dire que ce n'est pas « 'ayb »mais… »*, enfin elle se rétracte en utilisant *« mais »* .Le *« mais* » met en opposition un désir de dire et une incapacité de dire. Ce conflit entre deux visions moderne et traditionnelle, crée ambivalence pour être finalement tranché en faveur de l'adhésion à la norme traditionnelle et de l'identité sociale. C'est « le Moi » en tant que conscience collective qui freine l'autre Moi reconstruit dans une perspective nouvelle en quête de la libération du corps.

Il y a comme un mouvement de va-et- vient entre une quête identitaire émancipatrice nouvelle qui est freinée par le poids de la norme traditionnelle du groupe d'appartenance . En conclusion, il est possible d'avancer que le PAREIL entre « *ma fille* »et l'Autre, crée deux opinions divergentes : tolérance et ambivalence. Par conséquent, trois conclusions peuvent être inférées :

- La compassion affichée à l'égard de l'Autre, dans le cas de perte de la virginité suite à une agression, relève soit de facteurs endogènes dans le mouvement sympathique vers le Même, soit de facteurs exogènes matérialisés par la crainte de la vengeance de Dieu.

- L'ambivalence vers Soi signifie que le processus d'ouverture n'est pas tout à fait intériorisé puisqu'il s'applique à l'Autre uniquement.

- La troisième attitude est celle de l'ambivalence qui se laisse interpréter par l'envie d'une rupture d'un côté, et la résistance de l'autre, que seul le temps tranchera.

Il faudrait voir dans la dynamique de ces conflits une deixis entre le passé et le présent, qui est en soi positive car porteuse de changements.

d) Transgression libre et condamnation **:** Farida *« Ça dépend comment elle a perdu sa virginité. Si c'est suite à une agression ce n'est pas « 'ayb », mais si elle l'a fait exprès, alors c'est « 'ayb. »*

Par contre, (Farida) ,une jeune informatrice contraste le pointage de la culpabilisation / la déculpabilisation de celle qui perd sa virginité. Les clauses conditionnelles « *si…..ce n'est pas 'ayb», et « si…alors, c'est 'ayb* »ne sont pas symétriques. Dans la première, l'hypothèse de l'agression implique la négation du tabou et module l'attitude de l'informatrice signifiant que la fille en question n'est pas sujet à l'exclusion, car non responsable, et par conséquent, son état est détaboué[21]. Elle est donc, déculpabilisée. Par contre, la deuxième clause conditionnelle est interrompue par le connecteur, « alors », en incise qui constitue un marquage entre le JE et ELLE en pointant le « *'ayb*, » d'où le désignum de la culpabilisation. Le « alors » en tant qu'opérateur logique, est, en principe employé après une argumentation détaillée. Or, tel n'est pas le cas dans ce discours, puisqu'il est utilisé après un énoncé court dans la forme d'adverbe « *exprès* ».Signalons, en outre, la structure de ce discours, qui, par sa forme succincte et répétitive donne une grande transparence à l'énoncé qui rappelle celle des maximes ou des énoncés gnomiques[22] à valeur générale faisant le jeu d'une connivence entre le locuteur et l'interlocuteur. L'adhésion à la norme traditionnelle est sans ambiguïté dans la deuxième partie de son discours ; la perte de virginité en tant que choix libre est tabou, parce que ce comportement renverse la sacralité de la pureté sexuelle. Cette informatrice revendique une identité collective qui prône l'adhésion à la représentation de l'honneur fondée sur la pureté sexuelle. Étant donné son jeune âge, il est attendu d'elle une agentivité plus émancipée, voire plus subversive, mais au contraire elle demeure prisonnière des prescriptions sociales et de l'intolérance de la différence. Elle ne fait que pérenniser le model dominant idéalisant la femme pure. Karima ne déroge pas aux conclusions auxquelles nous sommes arrivée dans notre étude. Paradoxalement, c'est les personnes âgées, qui ont acquis plus d'expérience et de distanciation sont enclines à se débarrasser des

enchainements de la tradition , semble t-il, alors que les jeunes femmes sont sous l'emprise de la peur et donc en demeurent enchainées .

e) Objectivité scientifique **:** *Samia***-** *« Un gynécologue m'a confié que certaines filles naissent sans hymen. Alors, qu'est ce qu'il faut faire dans ce cas ? »*

Quant à Samia elle pose la problématique biologique de la virginité. En s'appuyant sur le discours rapporté du gynécologue, symbolisant le pouvoir de la science, l'informatrice désire conférer à son discours une authenticité irréfutable. Le style rapporté du gynécologue se veut être une vérité objective scientifique valorisée en opposition à une vérité subjective profane dévalorisée. Cette informatrice remet en cause la représentation figée da la virginité : toutes les filles ne naissent pas vierges, ce qui introduit le doute sur les idées traditionnelles préexistantes. Ceci est confirme par l'étude de N.EL SAADAOUI[23] Par ailleurs, son interrogation *« Alors, qu'est ce qu'il faut faire dans ce cas ?* », a une fonction rhétorique. Elle sollicite l'attention d'autrui et suggère l'amorce d'une réflexion sur une norme idéologique prescriptive, en opposition avec une réalité scientifique descriptive, ce qui dicte de s'abstenir de jeter hâtivement l'anathème du déshonneur. L'acquisition du savoir scientifique construit une identité subversive et une agentivité audacieuse qui fit fi des tabous et des stéréotypes du moins sur le plan théorique. La vulgarisation de ce genre d'information contribuera certainement à transformer les mentalités .Toutefois,il est juste de mentionner que ce discours est rarement si non jamais formulé publiquement ,dans les media car il n'est pas dans l'intérêt des forces dominantes qui ont une main mise sur la sexualité de la femme et qui ne voudraient pour rien au monde changer le cours des choses.

f) De la distance et détabouisation **:**

*Saliha***-** *« C'est une affaire personnelle. »*

*Djamila***-** *« -ça la regarde. C'est intime. »*

*Hassina***-** *« Quand j'ai marié mon fils, je n'ai rien demandé à ma belle fille. C'est intime, « binHa u bin rajelha » (*C'est entre elle et son mari*).*

La détabouisation de la virginité se lit par rapport à deux visions. La première reflète l'émergence de la notion du respect des libertés individuelles, comme ceci apparaît à travers les discours des énoncés de (Saliha et de Djamila « *C'est une affaire personnelle*.»Le *« ça »* dans *-ça la regarde* à une double signification. Il renvoie à une attitude

consensuelle ou à une deixis de rupture[24] qui signifie que l'informatrice partage l'idée de la détabouisation de la perte de virginité en relation avec ELLE, en exprimant soit une proximité, soit une distance pour opérer une rupture. Cette notion s'étend même à cette belle-mère, Hassina, qui selon la tradition aurait pu avoir un droit de regard, s'abstient de le faire par respect à l'intimité de son fils et de sa bru [25]. L'AC codique « *binHa u bin rajelha* » *(*C'est entre elle et son mari), en A met en évidence le nouveau type de rapport entre la belle – mère et le couple. Le pouvoir d'ingérence de la belle-mère tend à s'effacer et la virginité devient une affaire de couple. La LM valorise la face positive de l'informatrice et montre la distanciation par rapport à la culture traditionnelle que cette langue véhicule, en mettant sur scène le renversement du schème traditionnel. Le respect de l'intimité de l'autre démontre que Hassina fait partie de cette génération qui a délégué son pouvoir à son fils qui peut décider de ne pas dévoiler son intimité. Il faudrait rappeler que certains couples ne pratiquent plus la nuit de noces comme par le passé soit parce qu'ils ont déjà eu des rapports , soit qu'ils ont décidé d'en faire une affaire personnelle comme l'affirme ADEL.F[26].Le discours de Hassina ne donne pas le détails de sa pensée mais il est possible de contextualiser son discours par rapport à de nouvelles pratiques, notamment dans les villes où les mariages se font sur la base des choix individuels motivés par le mariage d'amour. Ce qui a généré un changement dans le sémantisme de l'honneur qui n'est plus l'affaire du groupe mais se réduit au couple. On peut avancer donc que le rapport de pouvoir, pour certains couples s'est transformé en rapport pseudo-égalitaire ; la sexualité du couple se donne une nouvelle signification construite sur l'individuation du couple. Toutefois une réserve est exprimée par Rosa qui affirme :*'Mon mari m'a empêché de montrer ma chemise entachée de sang virginal à ma belle-mère. Je l'ai quand même fait en cachette. Je voulais me laver de tout soupçon car on était sortis ensemble avant le mariage.'*

Là encore le rapport de force asymétrique entre la femme et l'homme est bien visible; quand l'homme tente de se libérer de l'autorité maternelle et du conservatisme social, c'est la femme qui pérennise la tradition en montrant la preuve de sa virginité à sa belle -mère. C'est toujours la femme qui a peur du qu'on dira -t-on et préfère s'en prémunir même si elle se met en porte-à faux contre son mari. La subculture de Rosa lui a appris qu'en tant que femme ,elle représente une proie facile

aux accusations gratuites que tout le monde est plus spécifiquement la belle-mère peut proférer à son intention un jour ou l'autre lui reprochant son non conformisme aux règles de la société :Insidieusement la belle-mère peut lui signifier ultérieurement et à tout moment que si elle n'avait pas montré sa chemise, c'est uniquement parce qu'elle ne devait pas être vierge. Ceci revient à dire que même s'il ya un consensus entre le couple, il n'est pas conseillé à la femme de passer outre les pratiques sociales dictant l'attestation d'un témoin oculaire de la préservation de la virginité . La dominance et la violence ont une facette double ; masculine et féminine : les hommes décrètent et les femmes appliquent ;ceci n'a rien d'étonnant puisque c'est la loi des dominants /dominés .Par contre ce qui est plus affligeant c'est que les femmes sont contre les femmes .D'ailleurs leur désignation dans les discours officiels de 'gardiennes de la tradition' ne fait qu'appuyer ce fait . Au nom de la tradition les femmes jouent à leur insu souvent le rôle des geôlières de leur concitoyennes ou progéniture comme l'indique le titre de l'œuvre de l'anthropologue C.Lacoste-Du-Jardin. *Des mères contre des filles* , qui rapporte plusieurs faits sociaux illustrant la dominance et la violence féminine en Algérie qui n'est rien d'autre que la traduction de leur soumission à la norme des dominants .

***g) Transgression et ruse* :** Sarah-*« Les filles maintenant se refont la virginité, donc ce n'est pas un tabou. »*

Une étudiante d'Alger résidante à Tizi Ouzou a ajouté ceci.

Houria-«Quand des jeunes files sortent avec « un beggar » (un arriviste richissime)- sachant à l'avance que ce type de relation n'est pas prédestiné à aboutir au mariage- elle demandent à ce qu'une somme d'argent conséquente soit versée dans leur compte postal afin de prévoir la couverture des frais d'une hymenéorraphie éventuelle au cas où elles venaient, lors des jeux amoureux, à perdre leur virginité. Alors, où est la sacralité de la virginité ? » Demande t-elle, ironique.

La désacralisation de la virginité se nourrit de l'apport réparateur de la médecine, qui par la pratique de l'hymenéorraphie /l'hyménoplastie[27], sème le doute sur la virginité catégorisée entre naturelle/artificielle .Mais il faudrait signaler aussi que le recours au stratagème de l'hymenéorraphie se laisse interpréter par deux visions antagonistes .La pratique de l'hymenéorraphie est une forme de malice stratégique qui est considérée comme un trait chez la femme en Kabylie faisant le jeu d'une stratégie socialement admise pour

échapper à l'emprise des hommes. Y.TITOUH[28],l'appelle la 'malice consciente', une forme euphémique pour ne pas dire mensonge .

La deuxième interprétation permet d'affirmer que la sacralité de la virginité est en mutation. L'attitude de Houria dénote un changement, chez la femme, par rapport à son corps, semble t-il. Ce type de jeunes filles prend possession de son corps et renverse l'image traditionnelle de la femme passive. La passivité était dictée par sa position « d'esclave »dans le rapport d'appropriation de la fille par les hommes de sa famille dans le système patriarcal, selon OUITIS,A.,[29].Le père se devait de présenter une fille vierge, en tant que marchandise d'échange, lors de la transaction du mariage pour qu'elle soit bien cotée sur le marché. Pour preuve, le coût de la dot est plus élevé quand il s'agit d'une fille vierge que d'une veuve, par exemple.[30]

Nous sommes, donc, en face d'un désir d'appropriation du corps de la femme par la femme. La représentation de la femme en tant que propriété de l'Autre selon une vision traditionnelle est renversée pour devenir une possession de Soi. Cette nouvelle revendication renvoie au rejet du modèle traditionnel. Toutefois, ceci n'est pas suivi d'une connivence sociétale affirmée, d'où le recours à des stratégies de mascarade, en l'occurrence l'hymenéorraphie .On peut aussi interpréter cette pratique, qui nous a été confirmé par les informatrices médecins de notre corpus, comme étant à la fois une stratégie 'd'autodéfense et de domination d'un groupe minoritaire qui conteste l'idéologie du groupe dominant comme le souligne Arkoun[31]. Le sens exacerbé de l'honneur qui impose un prix fort et une surveillance jalouse des femmes est déstabilisé par la mobilité des femmes dans le ici et le maintenant. À titre illustratif le cas des étudiantes qui vivent dans les citées universitaires loin de leur groupe parental, et qui, par conséquent peuvent échapper momentanément à la surveillance de leur famille, décident de briser le tabou de la virginité. Cependant, des illustrations rarissimes viennent, certes, rappeler, de temps à autre, la résurgence de la sanction de la transgression du tabou de la perte de virginité.

h) Transgression et sanction **:** Non seulement le model de la pureté sexuelle est reconnu comme étant le vrai, mais il est maintenu, défendu et perpétué. A titre indicatif, nous restituons deux témoignages émis par des informatrices de la tranche des 35-55ans illustrant la teneur des sanctions encore en vigueur. Nous avons souhaité insérer un autre témoignage d'une femme ayant vécu plus de 30 ans à

Tizi Ouzou , même si elle ne fait pas partie de notre échantillon -car elle vit actuellement en France qui nous décrit une autre forme de sanction symbolique. Elle nous a rapporté le fait suivant :

- « *Une des nièces de mon mari, résidente à Tizi Ouzou, a perdu sa virginité en 2004 suite au jeux d'amour avec un jeune homme, qui a complètement nier son acte. Son père, qui s'était remarié suite à la perte de son épouse, l'a vite chassée de la maison paternelle. Aujourd'hui, elle est recueillie par son grand -père maternel. Tout le monde est au courant de son cas. De surcroît, elle est traitée avec mépris, c'est comme « un déchet ». Quand on parle d'elle on dit : « la « Hmara » (l'ânesse) qui a été violée. Cette fille vit sans âme. Elle est si malheureuse !* ».

D'abord arrêtons-nous devant les deux métaphores *« déchet* » et *« Hmara »* qui sont des renominations insultantes à l'encontre de la fille. La première véhicule la représentation de déchéance. La perte de virginité fait encourir le risque de devenir un résidu indésirable, sans valeur ,car déjà utilisé. Faisant l'objet de rejet dont personne n'en veut, son état évoque la souillure et l'impureté sexuelle en opposition à la valorisation de la pureté sexuelle. La deuxième métaphore renvoie à la dévalorisation véhiculée par l'animal « *Hmara»,* symbole de *« l'inéptie* [32]»chez les Kabyles, et qui est utilisée pour la rabaisser. Signalons aussi le désespoir de la fille décrite, par l'informatrice comme étant *« sans âme* » et *« si malheureuse*.» *« Etre sans âme »*équivaut à un état de mort. Il est possible de contextualiser cette mort symbolique en la comparant à la pratique de la sanction « *yekssan ettufiq* [33]» signifiant (décommunautarisation*)* dans la communauté villageoise kabyl*e*. À la différence de l'assemblée du village qui possède l'autorité de légiférer, c'est la famille paternelle qui se charge de ce bannissement. Le père renvoie sa fille chez son grand-père maternel chez qui elle expire sa peine en subissant une vie en complète réclusion.

Par ailleurs, l'émigrée ayant gardé une image statique de sa société depuis qu'elle l'a quittée, s'étonne comment le cas de cette jeune fille est colporté par tout le monde sans scrupules et ajoute. *« Comment il n'y a plus de « setra » !*» (silence protecteur) comme avant. Les vocables « *nestru/,« setra* « (protégeons/ protection) véhiculent un sens positif à connotation spécifiquement culturelle qu'il nous faut contextualiser. La *« setra »* s'oppose à la divulgation d'un secret. Elle se dit aussi par rapport à la préservation de l'intimité des autres et l'évitement du scandale dans un rapport oppositionnel de distance/proximité. La

« *setra* » pourrait être définie comme une attitude délibérée de ne pas dévoiler certains actes, soit par pudeur, soit par honneur, soit par un sens du devoir et non pas par lâcheté. Cette distinction est de taille dans l'imaginaire populaire. La vision du monde qui octroie au fait de ne pas dénoncer un attribut positif ne peut être comprise qu'en contexte socioculturel d'une représentation traditionnelle. Cette notion de « *setra* » a effectivement existé dans le passé et plus spécifiquement lors de la nuit de noces, d'après le commentaire d'une informatrice de Beni Yenni .

-*« La perte de virginité ne devrait pas être dramatique. Ma mère disait que dans le passé si une fille est trouvée non vierge lors de la nuit de ses noces, elle était gardée pendant deux à trois mois chez son mari avant d'être répudiée afin de ne pas déshonorer sa famille. »*

Admettons que les témoignages en tant que procédés discursifs font valoir l'aspect synchronique et polyphonique à la fois. La synchronie de l'événement situé dans un lapse de temps et un espace délimités octroie authenticité au discours qui est, du reste vérifiable. Quant à la polyphonie, elle signale que l'informatrice se détache de l'opinion du discours rapporté, en n'y adhérant pas. Elle est observatrice et laisse entendre que son opinion est différente par rapport à ce qui est rapporté. Il est possible d'inférer de ces témoignages deux nouveautés par rapport à la deixis temporelle passé/présent. Premièrement, la perte de la virginité n'est pas occultée aujourd'hui comme elle l'était dans le passé grâce à la culture de la « *setra* ». Ce qui laisse présager d'un renversement de la représentation de l'honneur. Deuxièmement la notion de responsabilité change de camp : du statut collectif à celui individuel. Ceci ne peut être compris que si nous contextualisons le mariage dans le temps. Par le passé, la famille élargie fondée sur le mariage endogame par rapport au clan, ou la tribu reconnaissait le primat du groupe sur l'individu, or aujourd'hui, la constitution des familles nucléaires, construites sur la base du mariage d'amour ou du libre choix des mariés, de plus en plus en vogue, n'implique plus de la même manière la responsabilité agnatique et la solidarité clanique.

La deuxième informatrice rapporte avoir assisté à la répudiation de la mariée le jour de sa nuit de noces à Tizi-Ouzou en 2003. La perte de virginité est le motif invoqué par l'époux lors de l'interaction avec la belle-mère. Il s'est exprimé en ces termes: « *Je l'ai trouvée vide* ! », cite l'informatrice. C'est le ici et le maintenant qui sont indexés pour rappeler

la pérennisation de la sanction de la perte de virginité. Signalons, aussi la péjoration du sens figuré de l'adjectif *« vide »* opposé à *« plein »*que le mari utilise. L'argument évaluatif négatif est un pointage humiliant que l'on peut contextualiser dans la société K .Quand une femme est qualifiée de *«vide »* signifie qu'elle est vide de valeurs conservatrices, prônant la pureté sexuelle. Elle est donc, sans honneur d'où l'argument de la rejeter.

Le jeune marié qui a décidé de répudier sa femme le jour de sa nuit de noces peut se lire comme la traduction de l'éclatement des repères culturels.L'honneur social n'est pas sauvé dans le sens où l'époux n'a pas su appliquer la *setra*, .Nous nous demandons pourquoi il ne s'est pas adressé à un parent mâle de sa belle-famille. Deux explications peuvent nous aider à décoder ce comportement. Premièrement, s'adresser à la mère et à travers elle à la mariée se laisse interpréter culturellement comme un pointage négatif soulignant le manque de respect de la norme étant donné que c'est à la femme qu'incombe la responsabilité de préserver l'honneur des hommes. Quant à la deuxième perspective, elle dévoile le rapport de pouvoir unilatéral de l'homme sur la femme qui s'arroge le droit d'humilier ,de répudier et de bafouer la dignité de la femme sur une perception subjective . Il aurait pu la présenter à un médecin pour vérifier si cette femme n'avait pas, par exemple, un hymen élastique .Il est difficile pour cet homme de se remettre en cause ou de laisser un espace au doute bénéfique : il a préféré faire la démonstration d'un pouvoir puéril au nom d'un honneur exacerbé sans tenir compte des conséquences désastreuses de son acte sur cette femme et sa famille .

Conclusion : Au terme de cette analyse, il importe de faire ressortir certains traits de l'identité de nos informatrices .D'abord, nous sommes loin de la notion du tabou sacré dont il faut s'en éloigner et ne pas en parler par peur sacrée, puisque le thème de la virginité est débatable ouvertement dans les langues maternelles et en français. Ce qui représente une ouverture intéressante à nos yeux. Cependant, nous nous devons de nuancer nos propos quant au fait perte de virginité. Nous avons dénombré plusieurs agentivités que nous qualifions d'ambivalentes tantôt tirées vers la désacralisation de la virginité et tantôt vers son maintien. Celles qui défendent sa désacralisation se reposent sur l'objectivité scientifique ; toutes les femmes n'ont pas le même hymen ou sur une nouvelle donne, la virginité artificielle qu'assure l'hymenéorraphie. Il nous parait intéressant de souligner la complicité de certains couples qui acceptent de payer le prix de la transgression et des

jeux sexuels prénuptiaux :certaines filles font payer à leur partenaire les frais de l'hymenéorraphie, signifie que les hommes et les femmes cautionnent la supercherie exigée par l'hypocrisie sociale, mais en même temps se détachent de l'emprise du sacré religieux et social. La banalisation de cet acte par sa multiplication poussera plus d'un à réfléchir quant à la virginité artificielle ou naturelle de celle qu'il veut prendre pour épouse.

Finalement, sans tomber dans la béatitude simpliste, nous pensons que même si nous ne pouvons généraliser nos résultats à toute l'Algérie, l'étude a démontré que les femmes ont entamé un processus émancipateur et sont en train de produire un nouveau modèle relationnel homme / femme tout en revendiquant en douceur une réappropriation de leur sexualité de la même manière que le font les hommes.

Notes bibliographiques :

1- Les études du gender ont pris un essor depuis les années 70s quand les chercheurs féministes ont tenté d'expliquer les différences des discours entre les femmes et les hommes.. ((Lakoff 1975; Tannen, 1990).

2- Bourdieu,p.(1994,'Structure.habitus, power; basis for a theory of symbolic power'.In: Dirks, N.B., Eley,G., & Ortner, S., B, *A reader in contemporary social theory*.155-

3- C'est la définition foucaldienne qui, semble-t-il sied le plus à ce cadre lorsqu'il décrit le discours comme :

> « *Un ensemble élaboré d'expressions qui sont en relation directes avec des idées, des valeurs, des choix, des connaissances et des vécus, C'est la façon de considérer, de construire, ou de questionner à propos de la réalité. Le discours est élaboré à partir d'une ou autour d'une structure de pouvoir.*»3 (FOUCAULT, M., *L'ordre de discours,* Paris, Gallimard, 1971, p.12.). Dans cette acception, le pouvoir impose deux types de discours : autorisé/ interdit. Le discours interdit se manifeste par le silence et l'exclusion par rapport au discours de l'Autre.

4 - EL SAADAOUI, N., *La Face cachée d'Eve,* Trad.de GEIGER, van ESSEN,E., 2ème ed ., Paris ,Ed. Des Femmes, 1982, p .280

5 - Gumperz,J. *Engager la conversation. Introduction à la sociolinguistique interactionnelle,* Paris, Edition de Minuit,1989,p 16

6- Bucholtz, M.'Theories of Discourse as Theories of Gender'in *The handbook of Language and Gender,* Holmes, J.and Meyerhoff, M.England, Blackwell Publishing,2003,p 46,

7 - Idem. p.50

8 - FOUCAULT,M. *L'ordre du discours* **,** Paris, Gallimard, 1972, p12,.

9 - BLANCHET,P.H., *La linguistique du terrain. Méthode et théorie. Approche éthnosociolinguistique* , France Presses universitaires de Rennes, 2001, p111.

10- GUMPERZ, J.J., *Sociolinguistique interactionnelle. Une approche interprétativ*e, L'Harmattan, La Réunion, 1989, p 73-84.
11 - DOURARI. A., *Les malaises de la société algérienne, crise de langues et crise d'identité*, Alger, Casbah, *20*04, p.7.
12 - Medhar,S. et Achaibou,M., *Étude, Typologie de la violence à travers la société algérienne,* in Revue des deux rives, collection vie sociale, N1/2004 Alger,LAPSO, 2004, p46.
13 - Voir communication au colloque 2nd Conference on Literature Linguistics and Translation,organisée part ATINER,Athènes,juillet 2008 présentée par Mebtouche .Nedjai F.Z.' Controversy on Critical Thinking in Women's Discourse: A sociolinguistic survey'
14- Youcef NACIB, *Dictons et proverbes kabyles* , Alger, Editions Andalouses (sd), p112.
15 - Gumperz,J.J.,Sociolinguistique interactionnelle, une approche interprétative, Université de la Réunion, Harmattan, 1989, p84
16- L'éthique morale en Algérie fait endosser le poids de la faute principalement à la femme. C'est à elle qu'incombe la tâche de préserver sa pureté. Le code coutumier kabyle par exemple a dans le passé codifié la pénalisation de la femme fautive de transgression sexuelle .Elle était passible de mort. Par contre, il a glorifié le défenseur de l'honneur en le déclarant impunissable. (HANOTEAU , A. et.LETOUREUX, A., *Les coutumes kabyles,Organisation politique et administration. Pouvoir judiciare,* Alger, Ed. Berti,(sd), p. 238)
17 - Morel M.A.,Et Danon -Boileau L., *La deixis, Colloque en Sorbonne,8-9 juin,* 1990, Paris , PUF, 1992, p 420
18 - Traduction (*Ho,croyants ! Qu'un groupe de gens ne se raille pas d'ungroupe d'autres (….) Et que les femmes ne se raillent pas des femmes :celles-ci sont peut être mieux qu'elles(…)et ne vous lancez pas des sobriquet*s »(HAMIDULLAH,M.1989 :516, Sourate(les cloisons),verset (2,11), p 516.
19 - KHEDDOUCI .R.,,*Encyclopédie des proverbes algériens* ,traduit par Ferhat,M. , Alger , Dar el –Hadhara, 2002, p154.
20- BOURDIEU , P. *Langage et pouvoir symbolique* , Paris, Seuil , 2001, p 185.
21- Concept que nous avons traduit de l'allemand 'detabuliert', « Detabulisierung » signifiant : processus de devenir non tabou=désacralisation
22-DUBOIS.J, GUESPIN.L., GIACOMO.M., MARCELLESI.Chr. et J.B., MEVEL.J.-P.,, *Dictionnaire de linguistique*, Paris, Larousse, 1980, p 192.
23 - , EL SAADAOUI. N., *La Face cachée d'Eve*, Trad.de GEIGER, van ESSEN,E., 2ème ed ., Paris , Ed. Des Femmes, 1982, p. 89.
24- MOREL M.A.,et DANON -BOILEAU L., *La deixis, Colloque en Sorbonne,8-9 juin,,* 1990, Paris ,PUF, 1992, p 420.
25 - Tillon Germaine fait référence à cette pratique dans le passé dans la rive Nord de la méditerranée. Elle cite (Fernandez Dominique, *Mère Méditerranée* ,Grasset, 1965,91) qui note à propos de la défloration nuptiale en Italie du sud et dans la France méridionale que les époux devaient « être prêts pour la visite d'inspection que la belle-

mère de la mariée a promise pour le lendemain matin », Tillon Germaine , *Le harem et les cousins*, Paris, le Seuil, 1996, p.202
26 - Adel ; F. , « La nuit de noces » in, Benslama Fethi, Tazi Nadia, *La virilité dans l'islam*, Paris, ed, L'Aube, , *La virilité en Islam*, 2000 , p 28
27- Pour une étude approfondie de la question de la virginité dans la littérature maghrébine voir article de Charpentier Elisabeth, « Ecrire « pour faire la peau aux tabous .Virginité des filles et rapports sociaux de sexe dans quelques récits d'écrivaines marocaines contemporaines » in revue G*enre, sexualité et société*, N°1, 2009 en ligne
28 - Le concept 'ruse' a une connotation positive quand il s'agit de l'homme ; il équivaut à intelligence et brouillardise alors qu'il prend une connotation négative quand il est associé à la femme .Y.TITOUH,, T., *Chacal ou la ruse des dominés*, Alger, Casbah, 2004, p.188.
29 - OUITIS,A., Les contradictions sociales et leur expression symbolique dans le Sétifois, Alger, SNED , 1977 , p.27
30- DIB -AROUF,C., *Fonction de la dot dans la cité algérienne –le cas d'une ville moyenne : Tlemcen et son Hawz"*, Alger, OPU , 1984, pp. 42-43.
31- Arkoun, M. *Pour une critique de la raison islamique*, Paris, Maison neuve &Larose, 1984, p.268.
32 - NACIB,Y., *Dictons et proverbes kabyles* , Alger, Editions Andalouses,(sd), p 82.
33 - BOURDIEU , P. , *Esquisse d'une théorie de la pratique, précédée de trois études* d'ethnologie kabyle, Genève, Librairie Droz, 1972, p.38

Liste des symboles phonétiques et leurs équivalents en arabe

Consonnes:[? ا] أhamza ,[b ب], [t ت] , [t ث] , [j ج], [H ح] ,[h خ],
[d د] [d ذ], [r ر], [z ز], [s س] ,[$ ش] , [S ص], [D ض], [D ظ] , [T ط],
[ʻع]ayn , [g غ]gayn [f ف] ,[q ق], [k ك], [l ل], [m م], [n ن], [h ه], [w و], [y ي]
Voyelles brèves :[a][i][u]
Voyelles longues : [â] [î][û]
Diphtongues : [aw أ و],[ay أي]

Du destin ou de la tragédie: De la jouissance dans l'écriture à la condamnation par le mal dans «L'Attentat» d'Assia Djebar ; Analyse sémiotique

Aini Betouche
Université, Tizi-Ouzou

Les années 90 annoncent une ère « nouvelle » dans le champ littéraire algérien. Comme tout intellectuel, Assia Djebar s'engage sur les sillons de la dénonciation. Elle dira dans *Le Blanc de l'Algérie* : « *Je me suis pourtant mue que par cette exigence-là d'une parole devant l'imminence du désastre. L'écriture et son urgence* ». (Djebar, 1995 : 272). Elle affirmera encore : « *mon écriture romanesque est en rapport constant avec un présent, je ne dirais pas toujours de tragédie mais de drame* »[1]. Ecriture d'urgence, parole devant l'imminence du désastre, … autant d'expressions employées pour parler de cette littérature. Les événements qui ensanglantent l'Algérie depuis presque deux décennies (le cauchemar continue même de nos jours en redoublant de férocité avec des attentats suicides perpétrés par des « Islamikazes ») alimentent la fiction. Ils ont une incidence certaine sur le développement thématique et discursif par la mise en place de nouveaux actants sujets : actants actifs et responsables du désastre et actants témoins de ce désastre.

Les œuvres d'Assia Djebar de cette période en question sont dominées donc par la mort. L'idée du maléfique y est exprimée. Elle appelle la mort vécue sous le mode du vouloir fatal. L'être et son corps deviennent une proie ou des ennemis à abattre et à combattre. L'œuvre de l'auteur est à son tour un espace et un support de la mort. Son expression est aussi une raison de la vie de l'œuvre et de son existence, existence que lui confère un fond mémoriel, les traces d'un mythe. Médée est revisitée dans ce contexte de drame et de tragédie, de la barbarie et de la démesure. La fille du roi soleil qui a tout trahi, sa patrie, son père, … en est représentée par des actants jeunes qui, comme elle, sèment la mort sur leur passage, allant jusqu'à dépecer leur frère. Or, pourquoi recourir au mythe pour traiter de la mort à outrance si ce n'est que l'auteur de « L'Attentat », quatrième nouvelle de *Oran Langue morte* voit que celui-ci permet à l'Homme de penser les définitions de l'humain et de l'inhumain ?

Nous tenterons de montrer donc, dans ce présent travail, que le mythe est au centre du texte djebarien. Nous verrons que comme

Médée, certains actants djebariens revendiquent les désordres et s'en servent pour leur accomplissement personnel. Ils prennent la responsabilité de prolonger les désordres du monde en s’opposant à d’autres actants qui meurent en fin de compte accentuant ainsi la dimension tragique du texte, dimension qui met l’accent sur l’inhumanité des uns et l’humanité des autres. Pour ce faire, nous tenterons de lui appliquer la méthodologie sémiotique subjectale telle qu’elle est développée par Jean-Claude Coquet dans *La Quête du sens* afin de mettre l’accent sur le devenir du statut actantiel des sujets.

Nous verrons alors que contrairement au mythe convoqué où Médée, figure du mal qui s’exile pour suivre un héros grec, Jason venu dans le territoire de son père à la recherche de la Toison d’or, dans le texte djebarien, un sujet[2] journaliste qui incarne les valeurs « nobles » revient de l’exil pour mettre sa plume au service de la dénonciation des maux de sa société. La dénonciation se fera à visage découvert puisqu’il refuse de prendre un pseudonyme. Il sera alors confronté à la figure du mal et sera assassiné par un jeune, presque un enfant, acte qui éloignera le texte du mythe mais qui le rapprochera en même temps dans la mesure où le « scelus nefas », l’acte innommable sera accompli.

Ainsi, « *Le mythe est un récit, un récit fondateur, un récit instaurateur*. ». (De Grève, 2000 : 320). Il se définit également comme une croyance collective de caractère dynamique et symbolique. Il est guide dans la reconnaissance des choses essentielles de la vie. Toutefois, il faut admettre que la vérité du mythe est symbolique puisqu’elle propose un sens qu’elle ne peut démontrer ni imposer.

A partir de ces définitions, tout porte à croire que la fonction du mythe se limite uniquement à la création du monde et qu’il demeure de ce fait un récit fondateur alors que la littérature qui garantit sa survie, continue de le propager et de le répéter. D’ailleurs, dans *Dictionnaire des mythes littéraires*, Pierre Brunel reconnaît que « *la littérature est le véritable conservatoire des mythes* ». (Brunel, 1988 : 10). Il montre par conséquent comment la littérature peut maintenir et expérimenter le mythe. Il affirme à ce propos, que le « *mythe nous parvient tout enrobé de littérature, […] il est déjà, qu’on le veuille ou non littéraire. Toute analyse littéraire rencontre inévitablement à un moment donné ou à un autre le mythe* ». (Brunel, 1988 : 11). Dans cette optique, nous pourrions parler de mythe littéraire ou de littérature mythique pour mettre en évidence les liens dialectiques existant entre le mythe et son exploitation littéraire.

La mort, structure mythique, est exploitée en littérature pour rendre compte d'un contexte socio-politique de l'Algérie de la décennie noire. En effet, la nouvelle « L'Attentat » traite de la mort. L'intégriste qui en est à l'origine de l'assassinat du journaliste est le symbole de la mort et du mal. Il incarne l'image de Médée dans l'antiquité. Ce récit exploitant la structure mythique est dépouillé de son aspect originel. Il « *dissout […] sa propre origine dans la démultiplication de ses versions* ». (Samoyault, 2001 : 88). La mort, peut être considérée comme une version de la mort mythique. Cependant, cette transposition du mythe n'est pas une simple imitation. Paradoxalement, elle est une véritable source de création dans la mesure où la structure est porteuse de significations autres, déterminées par le contexte de réception. Ainsi, la réécriture du mythe de Médée, se veut radicale compte tenu du fait qu'Assia Djebar a complètement changé le sens du mythe antique tout en préservant sa structure de base. (Cf. in supra).

Le texte d'Assia Djebar fait état de la mort de Mourad, journaliste, et de la persécution que connaissent les médias en Algérie. Pour rendre compte de ce phénomène, l'instance d'origine projette une autre, narratrice qui s'assigne pour programme de raconter la période avant et après la mort de son mari, journaliste. L'instance narratrice qui dit « je » est appelée Naima. Celle-ci projette une autre instance figurativisée en l'image de son époux avec qui elle converse. Le mode de la conversation est une technique utilisée pour faire vrai et rendre la réalité racontée réelle. Mais jusqu'à quel point le texte transcrit-il le réel en créant des simulacres ?

La nouvelle débute par le programme du retour du mari de l'exil après s'être caché plus d'un an. Il croyait fuir ainsi la mort. Or, celle-ci était à ses trousses car après ce programme, un autre s'enclenche jusqu'à aboutir à la capture qui se solde par la mort. En effet, lors de son retour chez lui, poussé par la pratique professionnelle, il écrit un article dénonciateur des dépassements des intégristes. Il le lit à sa femme qui lui demande de prendre un pseudonyme. Ce dernier, selon l'instance sujet (Naima est sujet puisqu'elle juge l'article de son mari et la situation qui en résulterait) est conçu comme un moyen de se cacher du tiers-actant menaçant, un moyen de dire sans être reconnu. Cependant l'actant projeté refuse de le faire. Il manifeste son *méta-vouloir* : signer son article par son nom patronymique.

1.- Le Pseudonyme refusé,…

Un pseudonyme est un nom d'emprunt. Il est différent du nom patronymique dont un sujet se sert pour publier ses articles ou ses œuvres. Il est un nom de plume, un nom qui laisse planer l'incertitude sur la personne qui se cache derrière. Il demeure toutefois un nom d'auteur, un nom pas tout à fait faux. Philipe Lejeune le définit comme suite : *« Un pseudonyme, c'est un nom différent de celui de l'état civil, dont une personne réelle se sert pour publier tout ou une partie de ses écrits. Le pseudonyme est un nom d'auteur. Ce n'est pas exactement un faux nom, mais un nom de plume, un second nom. […] Le pseudonyme est simplement une différenciation, un dédoublement du nom, qui ne change rien à l'identité.* (Lejeune, 1975 : 24).

Or, l'actant ne le conçoit pas de la sorte puisqu'il refuse le pseudonyme dans le contexte présent. Philippe Lejeune voit que le pseudonyme ne change rien à l'identité de la personne qui écrit. Contrairement à l'actant qui pense qu'en adoptant un nom d'emprunt, il perdrait son identité. La perte de l'identité équivaut à la perte de son statut de sujet, le seul qui lui permettrait de juger et de critiquer la situation actuelle de l'Algérie.

Ainsi, l'instance narratrice (Naima) a proposé le pseudonyme pour préserver son époux de l'exécution d'un contrat que le destinateur présupposé au début de la nouvelle avait promis d'accomplir « *le pseudonyme peut représenter l'écran, protecteur parce que factice, d'un masque.* » (Houssin & Marsault-Loi, 1986 : 8-9). Mais, elle sait pertinemment que son époux figure sur la liste des hommes à abattre même s'il prend un pseudonyme., Elle veut toutefois se réconforter en se cachant derrière cette idée et qu'elle veut aussi préserver sa famille pour éviter d'éventuelles représailles. D'ailleurs, ce qui est craint a failli être accompli : Naima, a échappé de justesse à la mort.

En choisissant de signer ses écrits par son propre nom, il affirme son identité de sujet qui entreprend une quête dans la dimension du savoir, du vouloir et du devoir. Il affirme : « *Mais il faut bien que quelqu'un dise les choses bien haut, clairement, très fort ! … Cette fois, c'est moi, Naima, ne m'en veut pas, ce sera ensuite un autre, et un autre !...* » *L'Attentat*, p. 146.

Le *devoir* dire passe par le *vouloir* imprimer son nom à la fin de son article, donc le *vouloir* s'énoncer, le *vouloir* dire sans masque, le *vouloir* être

identifié comme étant sujet de l'article, le *vouloir* être responsable de son énonciation, … En refusant le masque[3], c'est refuser d'être une figurine, un actant d'une pièce de théâtre qui se joue sans acteur réel. En d'autres termes, c'est *vouloir* dire sans lâcheté. Ce sujet est alors *hétéronome* ; il se définit par la suite modale *vps-d*.[4] Philippe Lejeune, étudiant les œuvres autobiographiques, évoque la responsabilité de l'écrivain en affirmant que : « *dans les textes imprimés, toute l'énonci-ation est prise en charge par une personne qui a coutume de placer son nom sur la couverture du livre, et sur la page de garde, au-dessus ou en-dessous du titre du volume. C'est dans ce nom que se résume toute l'existence de ce qu'on appelle l'auteur: seule marque dans le texte d'un indubitable hors-texte, renvoyant à une personne réelle, qui demande ainsi qu'on lui attribue, en dernier ressort, la responsabilité de l'énonciation de tout le texte écrit.* ». (1975 : 22-23).

Le journaliste est porté par sa profession à écrire. Il est écrivain. Il est comme tout auteur qui place son nom sur la couverture d'un ouvrage, sauf que celui-ci signe à la fin de son article. L'instance narratrice s'assigne pour programme de raconter un épisode de la biographie de ce journaliste. Ce programme consiste à rendre compte d'actes d'actants considérés comme mémorables. Il consiste à fonder le caractère exemplaire de l'individu appelé à s'immortaliser dans le récit de sa vie. Or, immortaliser une séquence de sa vie passe par divulguer le nom propre.

Le nom donc permet l'identification de l'auteur de l'article. Pour Roland Barthes, le nom propre véhicule des connotations qui, dans notre cas, sont synonymes de tout un processus dénonciateur. « *Un nom propre doit toujours être interrogé soigneusement, car le nom propre est, si l'on peut dire, le prince des signifiants ; ses connotations sont riches, sociales et symboliques*. » (Barthes, 1974 : 34). Interroger le nom propre par le destinateur, c'est comprendre le danger que celui-ci représente pour lui car le nom véhicule la dénonciation, la critique, l'exposition d'un point de vue, … En signant son article donc, l'instance signe sa propre mort, la mort de tout ce que son nom véhicule comme valeur. Par sa mort, le destinateur lui refuse alors le statut de sujet.

Ainsi, contrairement aux analyses théoriques qui ont pour champ d'investigation essentiellement les œuvres romanesques -notre cas est différent- le pseudonyme, dans l'écriture d'un article de presse, est considéré par l'actant comme une perte d'identité. En d'autres termes, prendre un pseudonyme équivaut, pour l'actant, à ne pas dire

« Je ». Dire « je » engage logiquement le corps propre de celui qui dit « je » ; le pseudonyme renvoie normalement au même corps. Mais le sujet pense se trahir.

Donc, seules l'écriture à « *visage découvert* » *L'Attentat*, p. 142. et la signature par le nom propre revêtent une importance capitale et engagent un système de valeurs ancrée dans la réalité algérienne. La réécriture par Assia Djebar pour le mythe se veut radicale à ce niveau. A travers une transfocalisation[5] et une transdiégétisation, elle adopte un autre point de vue par le recours à un autre cadre historique et géographique ainsi qu'à un nouveau statut des personnages. Par ailleurs, le personnage en question revient de l'exil pour voir son être s'accomplir dans l'écriture dénonciatrice alors que le personnage mythique s'exile pour suivre un héros avec qui son être s'accomplira. Le mythe antique reste néanmoins une « œuvre ouverte »[6].

Par ailleurs, cette mise en scène de la mort du journaliste est représentée dans le texte à travers des actants qui ne sont ni des témoins oculaires ni des témoins auditifs du monde. Pour cette raison, nous ferons appel à la notion de *digne de confiance*. P. Ricœur, reprenant la conception de Wayne Booth, la conçoit comme suite : « *j'ai appelé digne de confiance (reliable) un narrateur qui parle ou agit en accord avec les normes de l'œuvre* ». (Ricœur, 1991 : 293). La projection d'une instance narratrice digne de confiance est une stratégie qui permet la persuasion. Les instances identifiables ne se soustraient pas à l'attente suscitée chez le lecteur d'autant plus que sur la période en question planent des interrogations qui le laissent assoiffer de savoir. Selon Ricœur,

« *la notion connexe de narrateur digne de confiance (reliable) ou non digne de confiance (unreliable), […] introduit dans le pacte de lecture une note qui corrige la violence dissimulée en toute stratégie de persuasion. La question de « reliability » est au récit de fiction ce que la preuve documentaire est à l'historiographie. C'est précisément parce que le romancier n'a pas de preuve matérielle à fournir qu'il demande au lecteur de lui accorder, non seulement le droit de savoir ce qu'il raconte ou montre, mais de suggérer une appréciation, une estimation, une évaluation de ses personnages principaux* ». (Ricœur, 1991 : 293).

En revanche, pour reprendre la notion de « *preuve matérielle* » nous pensons que le lecteur a suffisamment de preuves qu'une simple enquête pourrait être menée pour vérifier certains faits. La seule chose peut-être que nous ne pourrons pas reconnaître, ce sont les actants

projetés. Ils demeureront une représentation des actants du monde. Tenter de reconnaître qui se cache derrière ces actants serait une entreprise obsolète. Nous nous contenterons par ailleurs de citer un seul exemple parmi tant d'autres qui se lisent dans la nouvelle et qui pourrait, même s'il y a fictionnalisation au niveau des autres événements, s'identifier aux actants du monde :

« *[…] le président est démis, l'armée intervient dans le champ politique et persuade un héros d'hier –homme intègre mais inconnu de la jeunesse des quartiers chauds- de diriger l'exécutif. Six mois après, un "fou" abat le nouveau président quasiment en direct, devant la télévision. Depuis la machine folle s'est emballée : jour après jour, la violence, les meurtres, la répression, cycle fatal !* » (*L'Attentat*, pp. 143-144).

Dans cet extrait, quel lecteur ne reconnaîtrait pas l'arrêt du processus électoral et l'arrivée de la figure de Boudiaf, tué en direct à la télévision, acte dont le monde entier est témoin ? Rappelons que cet événement historique est raconté par l'instance narratrice, chose qui ferait d'elle une instance digne de confiance, dans le sens où l'entend Ricœur :

« A la différence du narrateur digne de confiance, qui assure son lecteur qu'il n'entreprend pas le voyage de la lecture avec de vains espoirs et de fausses craintes concernant non seulement les faits rapportés, mais les évaluations explicites ou implicites des personnages, le narrateur indigne de confiance dérègle ses attentes, en laissant le lecteur dans l'incertitude sur le point de savoir où il veut finalement en venir ». (Ricœur, 1991 : 295).

Toutefois, nous ne pouvons dire que l'instance déroute le lecteur. Des indications lui sont données pour suivre le cours des événements depuis la mort de l'actant jusqu'au retour à la « normale ». Cette dernière situation se réalise par la conjonction avec un autre espace, loin du lieu du drame : l'Algérie. Le retour à la « normale » présuppose la vie qui s'oppose à la mort. La vie se manifeste à plusieurs niveaux dans le texte : la publication de l'article après la mort de l'actant est un signe prémonitoire de la vie qui renaît des décombres de la mort.

Quoiqu'il en soit, que nous ayons affaire à une instance narratrice digne de confiance ou non, la perception de la lecture des textes djebariens de la décennie noire est un acte, une expérience qui *affecte* le lecteur. L'affliction est générée par les images de la mort. Toutefois, la

mort donne naissance à la vie ; deux images antonymiques qui se côtoient pour mieux se repousser.

Pour nous résumer, nous emprunterons le carré sémiotique développé par Anne Hénault. L'avantage du carré sémiotique est qu'il « *pouvait être appliqué à l'analyse macroscopique des textes ayant la dimension de plusieurs pages ou même de plusieurs volumes […] dès lors qu'il manifeste une unité de signification à deux pôles antinomiques.* » (Hénault, 1979 : 139).

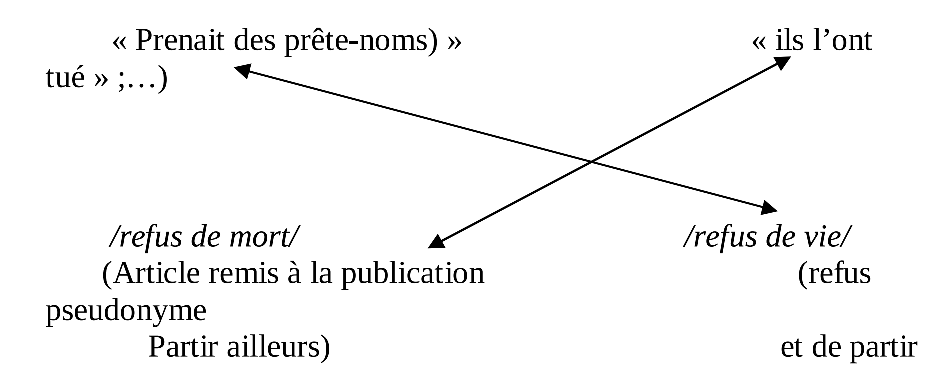
Notre texte est une nouvelle et les deux unités antinomiques dont il est question sont « *la mort* » et « *la vie* ». En effet, dans notre texte, la mort est omniprésente. La vie l'est aussi. Et c'est la relation de l'instance narratrice à ces deux unités qui fait d'elle une instance digne de confiance.

/Don de vie/ /*don de mort/*

(proposition d'un pseudonyme (revolver,tire, cris

Ou départ pour ailleurs ; « Mourad entrain de tomber »

« Prenait des prête-noms) » « ils l'ont tué » ;…)



/refus de mort/ */refus de vie/*

(Article remis à la publication (refus pseudonyme

Partir ailleurs) et de partir

ailleurs :

« je mourrai ici, chez moi,

dans ce pays »

Comprendre ce carré sémiotique demande le développement de la manière par laquelle l'actant a été tué.

2.- …La mort récoltée : L'instance narratrice pense que son époux a été tué parce qu'il n'a pas pris de pseudonyme pour signer ses articles. Elle lui avait pourtant suggéré de partir ailleurs (conjonction à un autre espace) pour dénoncer à son aise sans encourir de danger. Même cette proposition a été refusée.

« - *Et si tu partais ? Juste un moment ? Comme pour des vacances !… En écrivant à partir d'ailleurs, en voyant la situation d'une façon peut-être plus sereine ?…Si tu partais un mois ou deux : nous, ici, nous serions plus rassurés !*

- Laisse donc ! N'as-tu pas compris : je vivrai, je mourrai ici, chez moi, dans le pays ! » (*L'Attentat*, pp. 142-143).

Son vouloir mourir chez lui est exaucé. Seulement, sa mort n'est pas naturelle. Il a été assassiné. L'instance narratrice a failli l'être aussi. Elle insiste sur les actants qui sont venus exécuter le programme ; ce sont des enfants « *quinze, seize ans tout au plus* ». Ce sont eux qui incarnent Médée mais aussi les enfants de Médée sacrifiés pour que le tiers-actant qui les a mandatés puisse satisfaire un caprice. Ils sont, semble-il, recrutés dans les couches les plus vulnérables de la société. Ainsi, écrire à visage découvert a coûté la vie à l'actant. Il change donc de statut pour être non-sujet : il est réduit à un corps mort.

Ce qui accentue la vision tragique dans le texte est le fait que l'instance narratrice, au moment de la mort de son époux, le lâche ; elle ne l'accompagne pas dans sa mort car en s'approchant de lui, il avait déjà rendu l'âme. En outre, celui-ci est accompagné dans sa mort autrement : grâce aux cris de sa femme, sorte de chants funèbres. Il est alors question du destin tragique marquant par-là la similitude avec le mythe de Médée. Cette similitude est signifiée par l'idée de chant contenue dans l'étymologie du mot « tragédie » (trag: bouc ; edire: chant ; chant du bouc). La vision tragique se lit aussi dans le fait que l'actant soit emprisonné dans la passion (écriture) sue comme étant destructrice, mais essaye de lutter en vain contre un destin inéluctable qui le mène à la mort. Le personnage est d'autant plus tragique qu'il a conscience de ses limites et de son impuissance.

L'instance d'origine[7] semble s'effacer dans la nouvelle. Ce n'est qu'à la fin qu'elle se manifeste par un indicateur spatio-temporel « *Paris, octobre 1996.* », signe de la fin de son programme épistémique qui se

résume à la quête historique qui passe par la « *connaissance par trace* ». (Hénault, 1979 : 254)

Ce programme est, selon Coquet, « *fixé dans l'année* ». (Coquet, 1997 : 120) rendant compte de « *l'origine du devenir intellectuel* » mais aussi dans l'espace. Ces deux indicateurs sont d'une importance capitale. En effet, ils permettent de déceler une forme de distanciation de cette instance d'origine. Celle-ci, au moment de l'écriture, réside dans un autre espace.

Elle sera alors modalisée à la fois par le *vouloir* et le *savoir* qui lui permettront la confrontation des traces du passé pour aboutir à une connaissance sémiotique tendant vers l'objectivation. Celle-ci est renforcée par la démarche d'observation impartiale qui prévaut du fait que le « je » de l'instance d'origine présupposé est mis à distance. Conséquemment, les objectifs de la recherche historique seront *probablement* atteints.

Ce qui semble être une constante dans notre analyse, c'est l'itérativité de l'isotopie relative à la mort. La mort, dans «L'Attentat», s'oppose à la mort développée dans d'autres textes djebariens où nous reconnaissons l'acception des religions monothéistes de celle-ci.

En effet, dans le discours de ces dernières, la mort est présentée comme une libération des biens illusoires du monde ; elle ne condamne pas le temps intermédiaire de la vie, mais le relativise, si bien que cette perception de la mort n'entraîne pas de conscience angoissée de la perte. Dans ce discours, la mort n'est pas considérée uniquement pour ce qu'elle inaugure -le temps du salut- mais aussi pour ce qu'elle invalide : toute la vie. La mort est un évènement individuel où l'on perd tout. Certes, on perd tout mais on gagne quelque chose puisque la mort renvoie à ce que nous appelons communément *mort naturelle*. Cette mort évoquée est une délivrance ; elle s'oppose à une autre mort qui est vécue sur le mode de la fatalité. Mourir de vieillesse ou d'une mort naturelle est une bénédiction dans un pays où la mort se trouve dans chaque coin de rue. Or, comment nommer cette mort qui est vécue sur le mode de l'arrachement, de la fatalité ?

Les actants dans les textes djebariens, font justement la différence entre la mort bénédiction et la grande faucheuse. « *Qu'on ne me dise plus rien. « Mma » -Khalti- s'est éteinte, paisible. Dans une rue, tout à*

côté, la mort, gueule ouverte, a découvert ses crocs. » (Djebar, 1997 : p.48).

Cette provocation/convocation de la mort chez les instances du discours djebariens n'est qu'un moyen d'accès au savoir lequel savoir se construit sur la base des périodes historiques : la colonisation, la décolonisation, l'enfermement de la femme par la tradition et qui réfère à une période précise, la guerre civile, … Par l'image de la mort devenue actorielle à son tour, nous accédons à des similitudes historiques. La mort de petit gens, d'intellectuels, de femmes,… aujourd'hui, est semblable à la mort provoquée par les agents de l'O. A. S. ou les colons. La stratégie adoptée est la même. Comment nommée en revanche la mort et les morts à travers l'histoire d'un pays morcelé par la tragédie?

« *Les morts qu'on croit absents se muent en témoins qui, à travers nous, désirent écrire!*

Ecrire comment!

Non en quelle langue, ni en quel alphabet - *celui, double, de Dougga ou celui des pierres de Césarée, celui des amulettes d'enfant ou celui de mes poètes français et allemands familiers?*

Ni avec litanies pieuses ni avec chants patriotiques, ni même dans l'encerclement de vibratos du tzarlrit!

Sur quelle planche coranique, avec quel roseau qui renâcle à nager dans la couleur vermeille?

[…]

Je ne te nomme pas mère, Algérie amère ». (Djebar, 1995 : 346-347).

De ce fait, les instances narratrices, dans les textes djebariens sont des historiennes. Si leur poste d'écoute privilégiée est le tombeau avec ses différentes figures, il est important d'en saisir la cause qui va au-delà des obsessions de l'auteur.

C'est l'historicité même qui porte en elle comme une nécessité de recourir à la connaissance par la mort. Ce qui revient sans cesse dans les textes djebariens, c'est la figure du deuil quelle que soit la mort évoquée. Comment alors se donner à une interprétation des œuvres d'Assia Djebar sans faire appel à la psychanalyse puisque l'auteur jongle aisément avec le refoulé, décrit d'une parole indéfiniment déliée la lutte de l'Eros (Dieu grec de l'amour) et du Thanatos (Dieu grec de la mort)?

D'après Roland Barthes, l'historien doit s'approcher au plus près de la mort. Il doit vivre la mort, c'est-à-dire qu'il doit l'aimer. C'est à ce

prix seulement qu'étant entré dans une sorte de communion primitive, avec les morts, il pourra échanger avec eux les signes de la vie. Les instances sujets du discours se trouvent tirailler entre un passé et un avenir et les unités de significations relatives à la mort dominent.

Toutefois, dans la mort se trouve la figure du non-mort, la vie. Parler avec insistance de la mort c'est lui redonner une forme de vie via l'écriture. Dans *Le Blanc de l'Algérie*, « *ces chers disparus* » parlent à l'instance d'origine, façon de les rendre vivants. Dans « L'Attentat », la vie est présente à travers le désir de l'instance d'origine qui, modalisé par le vouloir, se conjoindra à un autre espace. De même, la vie se manifeste par la publication du dernier article du non-sujet (Mourad est non-sujet, il est réduit à un corps sans âme). Ne dit-on pas communément que l'écrivain, l'artiste ne meurent jamais puisqu'ils laissent derrière eux leurs productions, expression de leur *moi profond* au sens où l'entend Proust dans *Le Contre Sainte-Beuve* ?

Enfin, il est impératif de se demander sur le statut actantiel de la mort. Celle-ci est en effet, personnifiée, elle occupe le statut du *second actant*, l'objet convoité par les actants. Certains actants sont à l'origine du « don de mort ». D'autres veulent se disjoindre d'elle pour vivre « refus de mort ». (cf. supra). La mort est convoquée par les actants djebariens pour rendre compte d'une situation particulière. Cette présence permanente de la mort invite à proposer une autre interprétation. La mort est toujours là, proche, tentante. Tout porte à croire que le seul actant réel est bien la mort. Les actants quel que soit leur statut ne peuvent jamais en triompher, encore moins y échapper. Même lorsque certains actants figurativisés en enfants la fond subir aux autres, quelles que soient les conditions (ignominieuses et atroces), ils s'imposent comme des êtres de la mort, comme des Médée, autrement dit, des êtres incarnant la mort et le mal, des êtres morts.

La mort symbolise ainsi métaphoriquement le visage hideux, agonisant d'une tendance qui ne peut affirmer son être au monde que par le don de mort. Vu de ce point de vue, la représentation de la mort dans « L'Attentat » fournit des données historiques et sociologiques, emblématiquement exprimées par le titre même de la nouvelle.

Bibliographie :

1. Barthes, R. 1974. « Analyse textuelle d'un conte d'E. Poe ». In : Sémiotique narrative et textuelle. Paris : Larousse.
2. Brunel, P. 1988. Dictionnaire des mythes littéraires. Paris : Editions du Rocher.
3. Coquet, J.-C. 1997. La Quête du sens. Paris : PUF.
4. De Grève, M. 2000. « Mythes et franc-maçonnerie ». In : Le mythe en littérature. Essais en hommage à Pierre Brunel. Paris : PUF.
5. Djebar, A. 1997. Oran, Langue morte. Paris : Actes Sud.
6. Djebar, A. 1995. Vaste est la prison. Paris : Albin Michel.
7. Durand, G. 1992. Structure Anthropologique de l'imaginaire. Paris : Dunod.
8. Genette, G. 1987. Seuils. Paris : seuil.
9. Hénault, A. 1979. Les enjeux de la sémiotique. Paris : PUF.
10. Houssin, M., Marsault-Loi, E. 1986. Ecrits de femmes. Paris : Messidor.
11. Lejeune, P. 1975. Le Pacte autobiographique. Paris : Seuil.
12. Pont-Humbert, C. 1995. Dictionnaire des symboles, des rites et des croyances. G Paris : Jean-Claude Lattès.
13. Ricœur, P. 1991. Temps et récit III. Le temps raconté. Paris : Seuil. Coll. « Points Essais ».
14. Samoyault, T. 2001. L'Intertextualité. Mémoire de la littérature. Paris : Nathan.
15. Sellier, Ph. Octobre 1984. « Qu'est- ce qu'un mythe littéraire ? », In : Littérature n°55.

Notes :

1- Propos parus In revue *Algérie Littérature/ Action*, n°1, mai 1996.

2- La notion de sujet est définie par Coquet comme étant un acte susceptible de juger, capable d'affirmer son méta-vouloir.

3- Le masque est considéré comme un accessoire de conversion de l'acteur en personnage de théâtre qui présuppose le jeu. Gérard Genette d'ailleurs le confirme lors de l'analyse du pseudonyme dans le cadre d'une œuvre littéraire. Il dit « *Je comptais rappeler aussi que son domaine d'exercice, parmi les arts, est essentiellement circonscrit à deux activités : la littérature et, loin derrière, le théâtre (les noms d'acteurs), élargi aujourd'hui au champ plus vaste du show business. […]. Je comptais encore m'en étonner, et chercher les raisons de ce privilège: pourquoi si peu de musiciens, de peintres, d'architectes? Mais au point où nous en sommes, cet étonnement serait par trop factice: le goût du masque et du miroir, l'exhibitionnisme détourné, l'histrionisme contrôlé, tout cela se joint dans le pseudonyme au plaisir de l'invention, de l'emprunt, de la métamorphose verbale, du fétichisme onomastique.* », *Seuil*, éditions du Seuil, Paris, 1987, p. 57. L'adoption d'un pseudonyme engage un jeu ou une fictionnalisation. Or, l'actant n'éprouve pas le vouloir jouer mais celui de dire vrai donc être témoin direct et fiable.

4 -La combinaison modale vps-d, *vouloir, pouvoir, savoir et devoir.*

5 -La transfocalisation est à définir comme le changement de point de vue des écrivains à travers une œuvre. En d'autres termes, ce sont les transformations possibles apportées à une œuvre antérieure.

6 -Nous empruntons l'expression à Umberto Eco.

7- L'instance d'origine est pour J.-C. Coquet « *Ce «personnage», qui n'est pas la personne physique, est l'instance d'origine du discours, l'auteur, celui dont le nom est inscrit sur la jaquette d'un livre ou, dans un domaine connexe, qui signe une toile, une sculpture ou une partition... L'auteur* ***transcrit****, volontairement ou malgré lui, son* ***expérience du monde****.* », « La sémiotique des instances », conférences de Linguistique en Sorbonne - EA 4089, *Sens, Texte, Histoire* (dir. O.Soutet), Paris, 13 mars 2008.

الفهرس

الصفحة **العنوان**

I – دراسات

II – الملف: تلقي الخطاب الشعري

III – ترجمات

IV – دراسات باللغة الأجنبية